

Humanistinen tiedekunta
Helsingin yliopisto

Etiikka ja esoteria rakennusmuodoissa

Rudolf Steinerein ensimmäinen ja toinen Goetheanum

Marja-Leena Ikkala

Akateeminen väitöskirja, joka Helsingin yliopiston humanistisen tiedekunnan
suostumuksella esitetään julkisesti tarkastettavaksi salissa 2, Metsätalo,
torstaina 14. lokakuuta 2021 klo 13.

Historian ja kulttuuriperinnön tohtoriohjelma

ISBN 978-951-51-7557-1 (nid.)

ISBN 978-951-51-7558-8 (PDF)

Taitto: Antero Airos

Paino: Unigrafia Helsinki 2021

Abstract

Ethics and esotericism in architecture: Rudolf Steiner's First and Second Goetheanum

This study examines how architecture represents ethical and esoteric ideas. The main empirical objects of study are Rudolf Steiner's First and Second Goetheanum. This study focuses on the ethical intentions of Steiner in the context of Expressionist architecture and especially the ethical ideas of Expressionist architects.

The research questions are studied in the light of cultural and intellectual history with reference to Quentin Skinner's methodological accounts of intentions and context.

The starting point of this study is that architecture can be interpreted through ethical ideas. This assumes that its aim is to create good architecture and a good environment for human beings. The theoretical frame of reference for this study is the phenomenological hermeneutical approach as set out by Karsten Harries and Arturo Pérez-Gómez in their studies on the ethics of architecture. This study suggests similarities between their ideas and the ethical ideas of Rudolf Steiner and Expressionist architects. With the growing critique of Modernism – its efficiency, technology and rationalisation – especially in postmodern times, Expressionist architecture, which was marginalised during the wave of International Style, has become topical again. The phenomenological hermeneutical approach to the ethics of architecture is also connected to this critique of Modernism. The notions that the built environment strongly affects human beings and that the meanings people give to architecture are important are also part of this ethics.

This understanding of ethics in architecture also gave new value to spirituality in architecture. Spirituality was very important to Rudolf Steiner, who is known as the founder of the anthroposophical movement. Another main context and research question is how the Goetheanums are situated in the tradition of esotericism. Rudolf Steiner's views on the spiritual meanings of built forms are studied through his lectures and writings. His spiritual ideas are deeply connected to his ethical ideas as presented in his main philosophical work "The Philosophy of Freedom".

Rudolf Steiner called his buildings organic, Goetheanistic and living. He based his worldview on the ideas of Johann Wolfgang von Goethe. Especially Goethe's ideas on the metamorphosis of plants is important to Steiner's architectural ideas. Organic architecture is one context in this study and it is described and interpreted in it.

In this study, Romanticism is considered as a cultural protest against modern bourgeois industrial civilization as argued by Michael Löwy and Robert Sayre. As a current in the history of ideas, its presence runs through the early Romantic period to the present day and as such also ties together the topics of this study.

Sisällys

Osa I

Johdanto tutkimukseen ja tutkimuskohteeseen

1. Tutkimuksen lähtökohdat	9
Tutkimusongelma ja tutkimuskysymykset	12
Teoreettinen viitekehys ja menetelmät	13
Keskeiset käsitteet	14
Aiempi tutkimus	18
Tutkimusaineisto ja lähteet	22
Tutkimuksen rakenne	24
2. Steiner ja Goetheanum-rakennukset	27
Taiteesta ja arkkitehtuurista	28
Ensimmäinen Goetheanum	30
Toinen Goetheanum	34
Ympäristösuunnittelu	37
Sivurakennukset	38
Steinerin suunnittelemat asuinrakennukset	40

Osa II

Goetheanumit ja ekspressionismi, orgaaninen ja esoteria

3. Goetheanumit ja ekspressionistinen arkkitehtuuri	42
Jugendista/art nouveausta ekspressionismiin	44
Ekspressionismi modernia rakentamassa	46
Romantiikka ja ekspressionismi	48
<i>Saksalainen varhaisromantiikka ja ekspressionismi; Uudelleen tulkittu</i> <i>romantiikan luontokäsitys; Steinerin käsitys Goethestä ja romantiikasta</i>	
4. Goetheanumit ja orgaaninen arkkitehtuurissa	54
Goethe ja kasvin metamorfoosi	54
Steinerin käsitys orgaanisesta	55
Orgaaninen 1800-luvulla ja jugendissa	58
Orgaaninen ekspressionismin arkkitehtuurissa	59
Orgaanisen funktionaalisuus	61
Orgaaninen modernismin aikana	63
5. Länsimaisen esoterian tutkimus ja vaikutus arkkitehtuuriin	66
Vapaamuurarius ja uusklassismi	68
Moderniin esoteriaan	69
Esoteria 1900-luvun taiteessa ja arkkitehtuurissa	72
<i>Lauweriks ja teosofinen arkkitehtuuri</i>	

Osa III

Arkkitehtuurin etiikka ja Steinerin käsitys etiikasta ja taiteesta

6. Steinerin käsitykset etiikasta, taiteesta ja arkkitehtuurista	78
Eettinen individualismi	78
<i>Moraalinen mielikuvitus; Steiner ja Nietzsche; Nietzsche ja ekspressionismi</i>	
Estetiikka ja taidekäsitys	88
Arkkitehtuuriajattelu	93
<i>Arkkitehtuurin historia ja ihmissielun kehitys; Uuden arkkitehtuurin tarve ja luonne; Liike ja elävyys; Rauhoittava ja hyvää tekevä arkkitehtuuri; Toinen Goetheanum</i>	
Taide, mielikuvitus ja yliaistinen maailma	103
<i>Yliaistinen ja ekspressionismin arkkitehdit</i>	
7. Arkkitehtuurin etiikka	109
Tutkimuksen lähtökohdat arkkitehtuurin etiikkaan	109
Ympäristöetiikka ja arkkitehtuuri	111
Fenomenologis-hermeneuttinen arkkitehtuuriin etiikka	111
<i>Heideggerin merkitys arkkitehtuurin etiikassa; Arkkitehtuurin tehtävä; Kieli, representaatio, tyyli ja poetiikka; Etiikan merkitys arkkitehtuurissa; Maailmankaikkeus, rakkaus ja etiikka; Taiteellisuus ja poeettisuus; Etiikan ja poetiikan yhteys; Mielikuvituksen merkitys; Estetiikka ja etiikka; Kritiikki</i>	

Osa IV

Goetheanumit etiikan ilmentäjinä

8. Goetheanumit etiikan ilmentäjinä	131
<i>Arkkitehtuuri eettisen tutkimuksen muotona; Validin elämäntavan ja eetoksen tulkinta; Rakennuksen kommunikatiivinen funktio; Julkinen, poliittinen ja mytopoeettinen merkitys; Arkkitehtoninen kokemus; Eettiset intentiot; Mielikuvitus; Totuus ja rehellisyys</i>	
9. Sosiaalireformistiset ajatukset ja Goetheanumit	138
Steiner anarkistina, toimittajana ja työläisten opettajana	139
1900-luvun alun ideaaliyhteisöt	141
Aktivismin arkkitehtuuri	143
Ensimmäisen maailmansodan aika	144
Taide muutosvoimana 1918–1919	147
<i>Taiteen työläisneuvosto 1918</i>	
Steinerin yhteiskunnallinen toiminta sodan jälkeen	151
Taiteen merkitys yhteiskunnan uudistamisessa	153
Utopioiden ajan päätyminen	154

10. Goetheanumien merkitykset temppelinä ja teatterina	157
Temppeleitä tiedolle, jumalille ja ihmiskunnalle	157
Temppeleistä katedraaliin	161
<i>Bruno Tautin kaupunkikruunu ja lasipaviljonki</i>	
Goetheanumien temppeliluonne.	166
<i>Symboleja ja eläviä muotoja</i>	
Temppelin salomoninen alku ja pylväiden merkitykset	174
Pylväiden metamorfoosi	179
Goetheanumit teatterirakennuksina	188
Goetheanumien näyttämö ja katsomo	190
Eurytmiaa esityksissä ja arkkitehtuurissa	192
Uudistuva teatterirakennus	194
Kattomaalaukset	197
<i>Kuvaohjelma</i>	
Steinerin värikäsitys	203
Värilasi-ikkunat	206
<i>Lasin merkitys ekspressionismissa</i>	
Puuveistos	210
11. Toinen Goetheanum ja uudet merkitykset	213
Suunnittelutehtävän muuttuminen	214
Merkitykset ja tulkinnat	216
Uuden rakennuksen herättämät kysymykset	217
Betoni rakennusmateriaalina	221
Eettiset ideaalit käytännössä	223
1920-luvun sali	224
Salin rakentaminen 1950-luvulla	227
<i>Ensimmäiset ehdotukset 1953; Toinen vaihe 1953–1954; Salin toteutus ja</i>	
<i>keskustelu; Salin aikalaisarviointi; Keskustelun etiikan arviointi</i>	
Salin uudistus 1990-luvulla	244
Veistoksen sijainti	248
12. Johtopäätökset	252
Lähde- ja kirjallisuusluettelo	261
Kuvalähteet	272

Kiitokset

Kiitän lämpimästi väitöstyöni ohjaajaa professori Ville Lukkarista, jonka oivaltavien, kriittisten ja uusia näkökulmia avaavien kommenttien avulla tutkimukseni kehittyi ja valmistui. Suuri kiitos myös työn ensimmäiselle ohjaajalle professori emerita Riitta Nikulalle, jonka ohjauksessa aloitin tutkimuksen teon. Hänen positiivinen ja rakentava kannustuksensa rohkaisivat jatkamaan.

Kiitän esitarkastajina toimineita professori emeritus Pekka Korvenmaata ja professori emerita Annika Waenerbergia. Esitarkastuslausunnot ohjasivat työn muotoilua ja viimeistelyä. Annika Waenerberg lupautui myös vastaväittäjäksi, kiitos!

Lämmin kiitos kuuluu taidehistorian tutkijaseminaarille ja siihen osallistuneille väitöskirjan tekijöille. Oman työn esittelyissä saadut kommentit ja kiinnostavat keskustelut osallistujien tutkimusaiheista ovat innostaneet jatkamaan.

Kiitän Suomen kulttuurirahastoa ja Koulutusrahastoa, jotka mahdollistivat lähes kolmen vuoden päätoimisen työskentelyn tutkimuksen parissa. Kiitän myös työnantajaani Museovirastoa ja esihenkilöitäni, jotka ovat suhtautuneet suopeasti tutkimuksen aiheuttamiin poissaoloihin. Kiitän Goetheanumin arkiston aiempaa johtajaa Uwe Werneriä mahdollisuudesta perehtyä 1950-luvun asiakirja- ja muuhun aineistoon sekä Suomen antroposofisten liiton Pentti Aaltosta ja Markku Maulaa mahdollisuudesta käyttää lehtiarkistoa ja kirjastoa. Lämmin kiitos myös Helsingin yliopiston Kilpisjärven biologiselle tutkimusasemalle, jonne olen useamman kerran matkannut kirjoittamaan. Kiitän lämpimästi Antero Airosta väitöskirjan taitosta.

Perhettäni kiitän olemassaolosta, sillä heidän avullaan elämän asioiden tärkeysjärjestys on säilynyt kirkkaana. Eniten tunnen kiitollisuutta puolisoani kohtaan. Hän on varsin pitkämielisesti seurannut tutkimuksen edistymistä ja lisäksi lukenut ja kommentoinut tekstiäni eri vaiheissa – ja on edelleen tässä vieressä.

12.9.2021. Marja-Leena Ikkala

Osa I

Johdanto tutkimukseen ja tutkimuskohteeseen

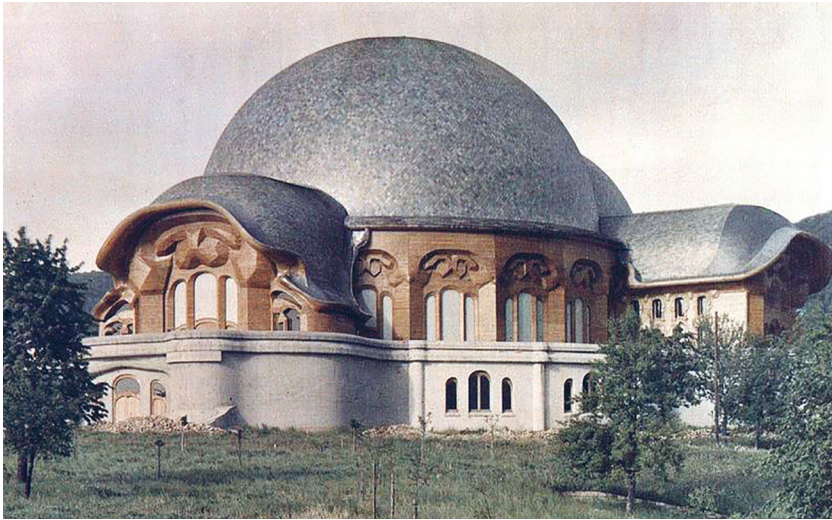
1. Tutkimuksen lähtökohdat

Arkkitehtuurin ja rakennusten tutkimus ja tulkinta etiikan kautta avaa kiinnostavan näkökulman arkkitehtuurin historiaan. Arkkitehtuurin ja rakentamisen voi ymmärtää suunnittelijan ja rakennuttajan tai laajemmin yhteiskunnan eettisten näkemysten toteutumisena, jos oletetaan, että rakentamisen taustalla on pyrkimys ihmisen kannalta hyvään asumiseen ja ympäristöön. Rakennettu ympäristö vaikuttaa ihmisiin, ja kun pohditaan rakennetun ympäristön vaikutusta ihmisten hyvinvointiin, lähestytään eettisiä kysymyksiä. Rakennusten taustalla olevan etiikan tarkastelu tutkimuksessani perustuu lähtökohtaan, että eettiset kysymykset kuuluvat arkkitehtuurin tehtävään luoda tiloja ihmisten asumiseen ja sosiaaliseen elämään. Etiikka ja moraali ovat, ainakin epäsuorasti, luettavissa myös useimmista arkkitehtuuriteorioista, ja teorioita voidaan myös arvioida eettisestä näkökulmasta. Arkkitehtuurikäsitteitä on perusteltu ja pyritty edistämään eettisin argumentein. Ne ovat usein liittyneet myös poliittisiin ja yhteiskunnallisiin muutospyrkimyksiin. Arkkitehtonisen käytännön eettinen luonne laajenee kysymykseksi siitä, miten rakennettu ympäristö on suhteessa inhimilliseen hyvinvointiin, inhimilliseen hyvään ja oikeudenmukaisuuteen. Samalla päädytään etiikan peruskysymyksiin, kysymyksiin hyvästä ja oikeasta.

Tutkimukseni tarkastelee suunnittelijan ja rakennuttajan intentioita ja eettisiä päämääriä. Rakentamista säätelevät ja ohjaavat luonnollisesti myös muut asiat, kuten talous, suunnittelutehtävän usein tarkasti määritellyt reunaehdot ja ajan konventiot. Kun arkkitehtuurin etiikkaa tutkitaan historiassa, on kyse siitä, minkälainen etiikka oli eri rakennusten taustalla. Millä etiikalla ja intentioilla eri rakennuksia suunniteltiin ja rakennettiin ja minkälaista etiikkaa rakennukset ilmentävät? Vastausten etsiminen näihin kysymyksiin tuo uusia vivahteita ja näkökulmia arkkitehtuurin historian kirjoitukseen. Ne rakentavat kuvaa menneestä ja rakennusten suunnittelijoiden aikomuksista ja pyrkimyksistä.

Esimerkki henkilöstä, joka pohti etiikkaa ja antoi myös rakennuksilleen eettisiä merkityksiä, oli antroposofina tunnettu Rudolf Steiner (1861–1925). Hän määritteli eettisen näkemysensä jo 1890-luvulla, ja hänen myöhemmistä esitelmistään selviää, miten tämä etiikka toteutui taiteessa ja arkkitehtuurissa. Tämän työn empiirisinä kohteina ovatkin Sveitsin Dornachiin 1913–1920 ja 1925–1928 rakennetut, Rudolf Steinerein suunnittelemat ensimmäinen

ja toinen Goetheanum. Puusta rakennettu ensimmäinen Goetheanum tuhoutui tulipalossa uudenvuoden yönä 1922–23. Toisen, betonisen rakentaminen aloitettiin 1925. Kumpikin rakennettiin antroposofisen liikkeen keskuspaikaksi, ja molemmissa oli keskeistä suuri sali katsomoinen ja näyttämöineen. Tarkastelen ensimmäistä ja toista Goetheanumia selvittämällä, minkälainen oli se etiikka, joka vaikutti näiden rakennusten syntyyn. Eettisten intentioiden selvittäminen auttaa myös ymmärtämään rakennusten merkityksiä ja tuo uutta rakennusten tulkintaan. Tarkastelen rakennuksia myös muista näkökulmista, kuten osana 1900-luvun alun esoteeristen liikkeiden rakentamista. Rudolf Steinerein toiminta ja Goetheanumien suunnittelu ja rakentaminen kuuluvat jo lähtökohtaisesti esoterian piiriin. Tutkimukseni liittyy sekä modernismin varhaisvaiheiden tutkimukseen että pyrkimykseen selvittää esoteeristen ja uskonnollisten ajatusten vaikutusta 1900-luvun arkkitehtuuriin. Tätä on tutkittu vähemmän, koska arkkitehtuurin historiassa on pitkään painotettu rationaalista, poliittista ja sekulaaria lähestymistapaa.¹



1 Ensimmäinen Goetheanum.



2 Toinen Goetheanum.

¹ Hejduk, Williamson 2011, 2. He kutsuvat esoterian ja henkisyiden tutkimusta modernismin unohdetuksi ja apokryfiseksi projektiksi. Lainaamalla uskonnollisista kirjoituksista termin apokryfinen, he haluavat osoittaa modernismiin liittyvän uskonnollisen kirjoittamisen ja projektien heterodoksisen luonteen. Vielä ei ole selvitetty erilaisia uskonnollisen imaginaation vaikutuksia moderniin arkkitehtuuriin. Heidän mukaansa tämä vahva ja paradoksinen asia vaikuttaisi myös modernin määrittelyyn.

Tutkimuskohteena ovat Goetheanumien suunnittelijan, Rudolf Steinerin teksteissään ja esitelmissään esittämät eettiset intentiot rakennusten suhteen. Käsittelen myös Steinerin yleisempää arkkitehtuurikäsitystä, ja sen jäsentymistä osaksi hänen henkistä ihmis- ja maailmankuvaansa.

Arkkitehtuurin historiankirjoituksessa Goetheanumit sijoitetaan tavallisesti ekspressionistiseen arkkitehtuuriin, jonka rajataan alkaneen noin vuonna 1911 ja päättyneen noin 1920-luvun puolivälissä.² Erityisesti arkkitehtuurin etiikan kannalta ekspressionismi tarjoaa keskeisen aikalaistekstin, ja arvioin Steinerin eettisiä näkemyksiä suhteessa ekspressionismia edustavien arkkitehtien eettisiin näkemyksiin.

Goetheanumien eettistä tulkintaa lähestyn välineistöllä, jota nykyinen arkkitehtuurin etiikkaan liittyvä keskustelu tarjoaa. Hyödyllisimmäksi on osoittautunut fenomenologis-hermeneuttinen arkkitehtuurin etiikka, jota edustavat ensisijaisesti Karsten Harries ja Arturo Pérez-Gómez. Arkkitehtuurin etiikan tutkiminen tältä pohjalta perustuu oletukseen, että rakennus kommunikoi muodoillaan. Tässä mielessä sen voi rinnastaa kieleen. Tutkimuksessa kieli ymmärretään Harriesin tarkoittamassa laajemmassa merkityksessä kommunikationa, joka nojaa johonkin koodikieleen.³

Harries määrittelee ”tyylille” eräänlaisen kommunikatiivisen merkityksen, jossa tyyllillä on kyky kommunikoida tiettyä ymmärtämisen tai näkemisen tapaa. Tässä mielessä rakennuksen tyyliä voi pitää kielenä: se nojaa koodiin ja kommunikoi tiettyä tapaa olla maailmassa, tiettyä eetosta.⁴ Perusteoksessaan *The Ethical Function of Architecture* Harries kehittää arkkitehtuurin ymmärrystä tutkimalla tätä tyylin muodostamaa kieltä. Näin määriteltynä tyyli-käsite kattaa rakennuksen ulkoiset piirteet sekä suunnittelijan/yhteisön intentiot, joita se kommunikoi. Tutkimuskohteeni muodostavat Harriesin tarkoittamassa mielessä oman ”tyylin”, jonka ymmärtäminen edellyttää rakennusten muotojen ja niille annettujen merkitysten ymmärtämistä. Harries ja muut arkkitehtuurin etiikkaa pohtivat tutkijat suuntaavat toimintansa tavallisesti kohti tulevaa, sekä tulevan että nykyhetken ympäristön muokkaamista ja rakennusten suunnittelua. Tutkimuksessani siirrän tätä käsitteistöä historiaan. Haen vastausta kysymykseen: Mitä etiikkaa sata vuotta sitten rakennetut rakennukset representoivat omana aikanaan?

Kun kansainvälisen modernin ja funktionalismin synnyttämiä rakennuksia ja kaupunkikeja alettiin 1970-luvulla arvioida kriittisesti ja eettisin perustein, niin monet kriitikot tukeutuivat ajattelussaan Martin Heideggeriin. Erityisesti tukeuduttiin Heideggerin teknologian kritiikkiin ja asumisen keskeiseen asemaan hänen ontologiassaan ja eettisyyden määrittelyssään. Kritiikissä oli usein marxilaisia sävyjä, ja Heideggerin ajattelun esoteriaan ja mystiikkaan viittaavia sävyjä vierastettiin. Heideggerin esittämä ihmisen autenttiseen asumiseen kuuluva nelijako: taivas ja maa, kuolevaiset ja jumalat, toi kuitenkin keskusteluun taas metafysiikkaa. Se jäi erityisesti postmodernin myötä virinneeseen arkkitehtuurin etiikan keskusteluun, kuten juuri Karsten Harriesin ja Arturo Pérez-Gómezin teksteihin. Tämä henkisyiden uusi korostus tuo postmodernin keskustelun hyvin lähelle Steinerin ja myös ekspressionistisen arkkitehtuurin edustamia arvoja, ja on siksi tärkeä tutkimusaiheeni kannalta. Moniin postmodernin teoretisoinnin kysymyksiin löytyy varhaista vastinetta ekspressionis-

2 Ks. Pehnt, Wolfgang 1973, 1998, *Die Architektur des Expressionismus*; Schirren, Matthias 2003, *Das Ethos des Expressionismus, Bau einer Neuen Welt, Architektonische Visionen des Expressionismus*; Whyte, Iain Boyd, 1982. *Bruno Taut and the Architecture of Activism*; Haag Bletter, Rosemarie, 1981. *The Interpretation of the Glass Dream – Expressionist Architecture and the History of the Crystal Metaphor* ja 1995. *Introduction. Expressionistic Architecture*.

3 Harries 1998, 89–90.

4 Harries 1998, 59, 62–65, 88–89.

tisen arkkitehtuurin tekijöiltä. Kuten Wolfgang Pehnt toteaa, he loivat, erityisesti 1. maailmansodan lopulla, uutta maailmaa, jotta ”vanhat sosiaaliset sairaudet” voitettaisiin. Heidän käyttämiinsä moraalisiin kategorioihin kuuluivat vilpittömyys (Aufrichtigkeit), lähimmäisenrakkaus, solidaarisuus, veljeys. Taide seuraisi näitä, ja erossa oleva palautuisi yhteen ja yhdistävänä voimana toimisi rakennustaide, äidillinen arkkitehtuuri.⁵ Ruotsalainen taidehistorioitsija Åke Fant taas kirjoittaa, että ekspressionistiset arkkitehdit ja Steiner propagoivat samaan aikaan parempaa tulevaisuuden arkkitehtuuria, joka olisi täynnä moraalista laatua.⁶

Tutkimusongelma ja tutkimuskysymykset

Tutkimuksen keskeinen tehtävä on selvittää, minkälainen etiikka oli ensimmäisen ja toisen Goetheanumin taustalla. Se tarkoittaa Rudolf Steinerin eettisten käsitysten selvittämistä ja sitä, miten ne näkyivät näiden rakennusten suunnittelussa ja toteuttamisessa. Toisen Goetheanumin suuren salin rakennusvaiheiden kautta tutkitaan, miten Steinerin eettisiä intentioita myöhemmin ymmärrettiin.

Toiseksi tutkitaan Goetheanumeja suhteessa ekspressionistiseen arkkitehtuuriin ja sen taustalla olevaan etiikkaan. Tutkimuksen keskittyminen etiikkaan nostaa ekspressionistisen arkkitehtuurin keskeiseksi, onhan sitä luonnehdittu nimenomaan ”eettisenä projektina”, ja sellaisena se tarjoaa perustellun aikalaiskontekstin Steinerin rakennuksille. Hahmottelen Steinerin toiminnan rinnalla ekspressionistisen arkkitehtuurin eetosta niin sen sosiaalireformistisissa pyrkimyksissä kuin henkeen suuntautumisessakin. On kuitenkin huomattava, että Steiner ei kuulunut ekspressionististen arkkitehtien ryhmiin (ks. luku 3), joissa nämä muodostivat yhteiskunnallisia ja rakennustaiteellisia ajatuksiaan. Hän oli ulkopuolinen, mutta jakoi heidän kanssaan tiettyjä yhteisiä ajatuksia ja tavoitteita. Steiner ei myöskään puhunut tai kirjoittanut ekspressionistisesta arkkitehtuurista. Hän luonnehti rakennuksiaan orgaanisena arkkitehtuurina, ja käsitettä käytetään myös kuvaamaan antroposofista arkkitehtuuria. Sen vuoksi orgaanisuutta arkkitehtuurissa käsitellään yhtenä tutkimuksen merkittävänä kontekstina, ja käsittely jatkuu läpi työn, vaikka itse tutkimuskysymykset eivät siihen suuntaudukaan. Johann Wolfgang von Goethen keskeinen merkitys Steinerin ajatteluun näkyy rakennusten orgaanisissa muodoissa, erityisesti ensimmäisen Goetheanumin sisätiloissa, ja se laajentaa tutkimuksen historiallista ulottuvuutta 1700-luvulle.

Kolmas tutkimuskysymys on se, miten Goetheanumit asettuvat osaksi länsimaisten esoteeristen liikkeiden historiaa. Minkälaista esoteriaa Goetheanumit ilmensivät ja millaista oli esoteeristen liikkeiden modernius 1900-luvun alussa? Steinerin toimille viime vuosisadan vaihteen esoteria muodostaa lähtökohdan ja kontekstin. Tutkimuksessa rakennan tälle kontekstia lähinnä selvittämällä, millaisia olivat muiden esoteeristen liikkeiden, lähinnä vapaamuurarien ja teosofien arkkitehtuuria ja taidetta koskevat ajatukset. Tutkimuksen läpäisevät Steinerin rakennuksiin liittämät esoteeriset merkitykset, jotka osin ovat myös eettisiä.

Fenomenologis-hermeneuttinen arkkitehtuurin etiikka tarjoaa tavan arvioida Steinerin eettisiä rakentamiseen liittyviä näkemyksiä. Se toimii tulkintakehyksenä ja on myös vaikuttanut työn rakentumiseen ja esiin tuotuihin aiheisiin.

Laajemmin työn tutkimusongelma on pyrkimys ymmärtää Goetheanum-rakennuksia ja niihin liittyviä merkityksiä. Työ fokuoitetuun tutkimaan Steinerin intentioita ja tavoitteita Goetheanum-rakennusten suhteen arkkitehtuurin etiikan kautta. Niiden ymmärtämiseksi tarvitaan käsitys Goethen merkityksestä, ymmärrys saksalaisen varhaisromantiikan vaikutuksista

5 Pehnt 2003, 8.

6 Fant 1977, 152.

ja orgaanisen käsitteestä arkkitehtuurissa 1900-luvulle asti. Intentioiden ymmärrystä rakentaa perehtyminen ekspressionistisen arkkitehtuurin eetokseen ja aikakauden esoteeristen liikkeiden pyrkimyksiin sekä ennen kaikkea Rudolf Steinerein esitelmiin ja teksteihin ja itse rakennuksiin.

Teoreettinen viitekehys ja menetelmät

Tutkimusote on kriittinen, ei normatiivinen. Tutkimuksessa ei pyritä määrittelemään sitä, mitkä muodot tai mikä arkkitehtuuri on hyvää ja ylevää, vaan tutkitaan sitä, minkälaisia eettisiä ajatuksia oli näiden rakennusmuotojen ja arkkitehtuurien taustalla. Rakennusten suunnitteluun vaikuttaneet eettiset tavoitteet ja hyvät päämäärät eivät myöskään aina ole johtaneet hyvään arkkitehtuuriin.

Tutkimus sijoittuu kulttuurihistorian, erityisesti arkkitehtuurin historian ja länsimaisen esoterian historian alueille. Tutkimuskysymyksiä tarkastellaan aatehistorian valossa ja historiallisessa perspektiivissä. Tutkimuskysymykset liittyvät osin soveltavaan etiikkaan, ja etiikan myötä esiin tulee myös sosiaali- ja poliittisen historian teemoja. Työssä selvitetään ja pyritään ymmärtämään Goetheanumien arkkitehtuuriin sisältyviä merkityksiä tutkimalla Steinerein intentioita sekä sitä, miten hänen seuraajansa ne ymmärsivät. Tekstien kautta välittyvät intentiot liitetään suunnitteluajan ajan historiallisiin tosiasioihin ja tapahtumiin. Tutkimusote on näin ollen hermeneuttinen ja kulttuurihistoriallinen.

Tutkimuksessa noudatetaan Quentin Skinnerin esittämää menetelmällistä oletusta tutkittavien toimijoiden toiminnan rationaalisuudesta (mikä ei siis tarkoita tutkittavien uskomusten totuutta).

*"We need to begin by recreating as sympathetically as possible a sense of what was held to connect with what, and what was held to count as a reason for what, among the peoples we are studying as historians. Otherwise we are sure to commit the characteristic sin of "whig" intellectual history: that of imputing incoherence or irrationality where we have merely failed to identify some local canon of rational acceptability."*⁷

Erityisesti Rudolf Steinerein edustama maailmankuva, mutta myös ekspressionististen arkkitehtien ajatukset, ovat etäällä nykyisin vallitsevasta materialistisesta maailmankuvasta. Tutkittavien eettisten näkemysten ymmärtäminen edellyttää heidän maailmankuvansa ymmärtämistä.⁸ Skinnerin ohjeet tutkittavien uskomusten kuvaamiseksi ja selittämiseksi ovat (1) tutkittavien totuudenmukaisuuden oletaminen, (2) sanottu (kirjoitettu) tulee ottaa sellaisena kuin se on (at face value) ja (3) tulee pyrkiä asettamaan esitetty uskomus intellektuaaliseen kontekstiin, joka tukee sitä.⁹

Siten tässä tutkimuksessa pyritään selvittämään eettisten intentioiden kannalta tarpeellisen oletusten ja uskomusten konteksti siten, että se näyttäytyy toimijoiden kannalta ymmärrettävänä ja järkevänä. Tässä tutkimuksessa se tarkoittaa niin antroposofista maailmankuvaa kuin ajan ekspressionismin kulttuuria.¹⁰ Tutkimuksen intellektuaaleja konteksteja, joihin Steinerein toiminta asettuu, ovat teosofinen ja antroposofinen konteksti ja laajemmin 1900-luvun alun esoteerinen kulttuuri sekä ekspressionistiseen arkkitehtuuriin kuulunut keskus-

⁷ Skinner 2006, 38.

⁸ Skinner 1988, 244, 246.

⁹ Sama, 246. "We need to assume a convention of truthfulness among people whose beliefs we are seeking to explain. 2. We must initially be prepared to take whatever is said, however bizarre it may seem, as far as possible at face value. 3. We must seek to surround the particular statement of belief in which we are interested with an intellectual context that serves to lend adequate support to it."

¹⁰ Sama, 247.

telu. Käsiteltäväksi tulevat esoteeristen liikkeiden ja ekspressionististen arkkitehtien toiminta, tekstit ja rakennukset. Keski-Euroopan, erityisesti Saksan, yhteiskunnallinen tilanne luo näiden toimijoiden toiminnan puitteet.

Teosofis-antroposofisessa kommunikaatiossa ja kontekstissa on kiinnostavaa myös sanasto, joka Steinerillä oli käytettävissään 1900-luvun alussa ja toisaalta se, miten hän antroposofisen toimintansa aikana kehitti tätä sanastoa erityisesti yliaistisen ilmiöiden määrittelyssä ja nimeämisessä.¹¹

Keskeiset käsitteet

Tutkimuksen keskeisiä käsitteitä ovat etiikka, eetos, intentio ja tyyli. Niiden lisäksi määrittelyä, miten keskeiset kontekstia rakentavat käsitteet ekspressionistinen arkkitehtuuri, organisuus ja esoteria ymmärretään tässä tutkimuksessa.

Arkkitehtuurin etiikasta kirjoittaminen tässä tutkimuksessa tarkoittaa sen selvittämistä, miten eettiset käsitykset heijastuivat tai ilmenivät arkkitehtuurissa. Arkkitehtuurin etiikka asettuu osin soveltavan etiikan alueelle, jolla tutkitaan eri elämäntilojen moraalikysymyksiä. Tässä käsitellään suunnittelijoiden eettisiä intentioita ja rakennusten ilmaisemaa etiikkaa, eikä esimerkiksi suunnittelijan eettisiä toimintaohjeita. Tämän tutkimuksen ote on deskriptiivinen. Deskriptiivinen etiikka määrittellään moraalin kuvailemiseksi ilman toimintasuosituksia, ja siinä kuvaillaan, eritellään ja vertaillaan erilaisia eettisiä järjestelmiä ja ajattelutapoja, eikä oteta kantaa näkemysten oikeellisuuteen.¹² Tutkimuksessani arkkitehtuurin etiikan tutkimus asettuu osin soveltavan – arkkitehtuurin/rakennetun ympäristön etiikka osana ympäristöetiikkaa ja fenomenologisherменеuttista etiikkaa – ja osin deskriptiivisen etiikan alueelle. Tämä tutkimus ei siis ole etiikan filosofista tutkimusta,¹³ jossa tutkitaan moraalialueen hyvää elämää ja hyvää, pahaa, oikeaa, väärää sekä moraalisen toiminnan perusteita.¹⁴

Arkkitehtuurin eettistä tehtävää määritellään Karsten Harries lähtee *eetoksesta*:

*"Ethical" derives from "ethos." By a person's ethos we mean his or her character, nature or disposition. Similarly we speak of community's ethos, referring to the spirit that presides over its activities. "Ethos" here names the way human beings exist in the world: their way of dwelling. By the ethical function of architecture I mean its task to help articulate a common ethos."*¹⁵

Eetos siis tarkoittaa eettistä asennoitumista tai erityisluonnetta (kr. *ethos*; lat. *moralis*).¹⁶ Käsitettä "etiikka" käytetään nykyisin usein moraalin synonyyminä ja paikoin kääntäessäni

- 11 Tämä liittyy Skinnerin pohdintaan diskurssin genrestä ja traditioista sekä konventioista sekä siihen, mitä toimija halusi tehdä näille traditioille ja niiden kanssa sekä kysymykseen mitä niiden kanssa ylipäätään voitiin tehdä. Tätä kysymystä ei varsinaisesti tässä työssä tutkita, mutta se on asia, josta tutkija on tietoinen.
- 12 Tieteen termipankki, Filosofia: deskriptiivinen etiikka. "Sen kohteena voivat olla hyvin erilaiset käsitykset oikeasta ja väärästä. Voidaan esimerkiksi tutkia, minkälaisia käsityksiä oikeudenmukaisuudesta eri ihmisillä on ollut eri aikoina ja eri paikoissa ja siten deskriptiivinen etiikka voi olla myös moraalihistoriaa." Tieteen termipankki on wiki-muotoinen tietokanta. Kunkin käsitteen tarkka osoite on lähdeluettelossa.
- 13 Arkkitehtuurin etiikan filosofisesta tutkimuksesta ks. esim. Düchs, Martin 2011. *Architektur für ein Gutes Leben. Über Verantwortung, Ethik und Moral des Architekten*
- 14 Tieteen termipankki, Filosofia: etiikka. "Termi 'moraalinen' juontuu latinan sanasta *moralis*, jonka perustana on tottumusta tai tapaa tarkoittava sana *mos* (mon. *mores*). Tämän etymologian mukaan moraalilla tarkoitetaan totutun ja hyvänä pidetyn tavan mukaista toimintaa. Koska toimintatavat riippuvat luonteesta, ja toisaalta luonteen piirteet kehittyvät tottumuksista, sanoille "moraali" ja "moraalisuus" on syntynyt myös hyvään luonteeseen viittaava merkitys. Toisaalta sana "etiikka" on saanut saman tavan tai tottumukseen viittaavan merkityksen kuin moraalilla. Etiikan ja moraalin käsitteistä puhutaankin nykyisin varsin väljästi. Usein niitä käytetään toistensa synonyymeinä." Verkkotietokanta.
- 15 Harries 1998, 4. Jo määritelmässään Harries viittaa Heideggerin ajatteluun ja käsitteisiin, niihin palataan myöhemmin.
- 16 Tieteen termipankki, Filosofia: eetos. Verkkotietokanta.

tekstejä saksasta suomeksi olen kääntänyt ”moralisch” - ja ”sittlich” - sanan ”eettiseksi”, koska se tietyssä mielessä on yksiselitteisempi käsite kuin moraali tai aiemmin käytetty siveellinen, ja viittaa käsitteen refleksiiviseen luonteeseen.¹⁷

Arkkitehtuurin etiikan tutkiminen edellyttää suunnittelijoiden eettisten näkemysten ja *intentioiden* selvittämistä,¹⁸ mikä tarkoittaa suunnittelijoiden tekstien ja puheiden – Steinerin kohdalla erityisesti esitelmien – tutkimista. Jotta tekstien historiallinen merkitys tavoitetaan, voidaan Quentin Skinnerin tapaan erottaa tekstien tulkinnassa motiivit ja intentiot. Skinner selittää motiivien edeltävän tulkittavana olevan tekstin ilmestymistä¹⁹, kun taas intentio viittaa itse tekstin/teoksen piirteeseen tai ominaisuuteen. Hän toteaa kirjoittajan kirjoittamisen motiivien olevan tekstin ulkopuolella. Niillä on luonnollisesti suhde tekstiin, mutta ne tuskin vaikuttavat tekstin merkitykseen.²⁰ Intentiot taas voivat viitata suunnitelmaan luoda tietyn tyyppinen teos (an intention to do) tai olevaan teokseen/tekstiin tietyllä tavalla (intention in writing), jolloin intentio on luettavissa itse tekstistä.²¹ Skinnerin metodi hyödyntää kielitieteen käsitteitä: tietyn tekstin/ilmaisun tuottamisessa ei ole kyse vain merkityksestä, vaan sen illokutiivisesta voimasta. Tekstiä/ilmaisua jaettaessa (issue) voi tehdä illokutiivisen aktin²² eli esimerkiksi luvata, varoittaa tai uhata. Skinnerin ajatus on, että kun tutkija ymmärtää tutkimansa tekstin illokuution, hän ymmärtää mitä sanoja/kirjoittaja oli tekemässä sanoessaan/kirjoittaessaan sen ja ymmärtää toimijan primäärin intention:

”An understanding of the illocutionary act performed by a speaker will be equivalent to understanding their primary intentions in issuing their utterance.”²³

Illokutiivisten aktien (ja niiden luonteen ja laajuuden) tutkiminen on olennaista, jos halutaan ymmärtää kirjoittamisen merkitys.²⁴ Kun tunnistaa, mikä kirjoittajan intentio kirjoittaessa on, samalla tietää, mitä kirjoittaja tarkoitti tietyssä teoksessa kirjoittaessaan niin kuin kirjoitti, ja mitkä olivat hänen primäärin intentionsa. Kun tutkija haluaa selvittää kirjoittajan/puhujan intentiot tässä mielessä, on tutkittavien tekstien lisäksi tutkittava vallitsevia tapoja, jotka hallitsivat tutkittavassa tekstissä käsiteltävien teemojen käsittelyä tuona aikana.²⁵

”It follows in turn that to understand what a writer may have been doing in using some particular concept or argument, we need first of all to grasp the nature and range of things

17 Ks. De Beauvoir (1947) 2011, 12. Erika Ruonakoski on kääntänyt Simone de Beauvoirin teoksen nimen ”Pour une moral de l’ambiguïté” suomeksi nimellä ”Moniselitteisyyden etiikka”, koska termillä ”moral” Beauvoir viittaa niin moraaliin, etiikkaan kuin siveysoppiinkin ja turvautuu vain harvoin yksiselitteisempään *éthique* -termiin (etiikka). ”Yhtä kaikki morale näyttää Beauvoirin käytössä varsin usein viittavan juuri siihen refleksiiviseen suhteeseen, jonka kykenemme omaksumaan ihmisyyhteyden jäsenenä suhteessa omiin tekoihimme ja arvoihimme ja tämä reflektio kuuluu perinteisesti – aina Aristoteleen Nikomakhoksen etiikasta alkaen – juuri etiikan alueelle. Tästä syystä morale on käännetty soveltuvalta osin etiikaksi.” Johdanto Sara Heinämaa ja Erika Ruonakoski.

18 On mahdollista myös tulkita rakennusten etiikkaa rakennetusta ympäristöstä, ilman suunnittelijoiden tavoitteiden tuntemista.

19 Skinner 2006, 98.

20 Sama, 98–99. Skinner nojaa kielitieteilijä John. L. Austinin erotteluihin ja myös Wittgensteiniin.

21 Sama, 98. ”But to speak of a writer’s intentions may either be to refer to a plan or design to create a certain type of work (an intention to do x) or else to refer to an actual work in a certain way (as embodying a particular intention in x-ing)./.../Specifically, we seem to be characterising it in terms of its embodiment of a particular aim or intention, and thus in terms of its having a particular purpose or point.”

22 Tieteen termipankki, Nimitys: illokutiivinen akti. Illokutiivinen akti eli illokutionaarinen akti kielitieteessä on se puheteko, joka toteutuu samalla kuin lausuma sanotaan: käsky, lupaus, uhkaus, kysymys, nimeäminen jne. Verkkotietokanta.

23 Skinner 2006, 98.

24 Sama, 99. Skinner käsittelee myös perlokutiivisia intentioita, joiden selvittäminen kertoo, oliko tekstillä/teoksella tarkoitus aiheuttaa tietty vaikutus kuten esimerkiksi lukijan saattaminen surulliseksi.

25 Skinner 2006, 101–102.

*that could recognizably have been done by using that particular concept, in the treatment of that particular theme, at that particular time.”*²⁶

Skinner lähtee siitä, että jokainen kirjoittaja osallistuu tavallisesti tarkoitukselliseen kommunikaatioon, ja oli kirjoittajalla mitä tahansa intentioita, ne tulee voida tunnistaa intentioiksi. Kirjoittajan intentioiden ja motiivien tunteminen kertoo myös, missä suhteessa kirjoittaja on kirjoittamaansa. Lisäksi ne ovat olennaisia kirjoitusten merkityksen ymmärtämiselle ja niiden avulla voidaan selittää myös perusteita toimijan motiiveille.²⁷ Tutkittaessa tekstin historiallista merkitystä on kontekstin tutkiminen olennaista.²⁸ Kontekstia tutkimalla nähdään myös, mihin keskusteluihin osallistuttiin ja mihin kysymyksiin yritettiin vastata ja missä suhteessa teksti oli vallitseviin konventioihin ja oletuksiin, toisin sanoen on tunnettava yhteiskuntaa, jossa ne kirjoitettiin. Skinnerin mukaan kielelliset ja ei-kielelliset toimet (actions) muistuttavat toisiaan, ja tähän nojaten Ville Lukkarinen on siirtänyt Skinnerin aatehistorian ja poliittisen filosofian tekstien tutkimisenmenetelmät taiteen ja arkkitehtuurihistorian tutkimukseen.²⁹ Hän rinnastaa poliittisen ilmaisun (tekstin tai puheen) taiteelliseen ilmaisuun eli taideteokseen. Näin taiteen tutkijalle asetuu tehtävä selvittää toimijan primääriset intentiot. Lukkarisen mukaan taidehistoriassa Skinnerin metodologia voidaan soveltaa kolmella tavalla: Kun taiteilijoiden ajatuksia, kuten taideteorioita, tutkitaan aatehistoriana. Toiseksi taideteoksia tutkittaessa, kun ne käsitetään taiteellisen toiminnan ilmauksina ja kolmanneksi kun tutkitaan, miten taideteoriat ohjaavat toimintaa eli taideteoksen luomista ja niiden oikeuttamista. Tällöin voidaan päästä selvittämään toimijan motiivit, intentiot ja uskomukset sekä periaatteiden että toiminnan taustalla.³⁰

Tässä tutkimuksessa selvitetään Goetheanumien rakentamisen eettisiä motiiveja ja intentioita sekä itse rakennuksia ja sitä, miten intentiot ja periaatteet toteutuivat näissä.³¹

Tyyli ymmärretään tässä tutkimuksessa Harriesia mukaillen niin, että se on keino kommunikoida tiettyä ymmärtämisen tai näkemisen tapaa.³² Sen voi rinnastaa kieleen, joka luotaa koodiin ja tässä tapauksessa kommunikoi maailmassa olemisen tapaa, tiettyä eetosta.³³ Tämä tyyli-käsite kattaa rakennuksen sekä suunnittelijan ja yhteisön intentiot.³⁴ Tyylin kielianalogia taidehistoriassa ulottuu 1800-luvun lopulta 1970–1990 -lukujen semioottisiin tarkasteluihin,³⁵ joihin Harriesin tyylikäsityskin perustuu. Tässä tutkimuksessa ei kuitenkaan tehdä semioottista analyysia, vaan tarkastelu jää yleisemmäksi. Tutkimuksessa käytetään paikoitellen tyyli-käsitettä myös yleisen ja perinteisen periodityylin merkityksessä: historiallisena, aikaan ja alueeseen sitoutuvana, kun kirjoitetaan esimerkiksi jugendista/art nouveauista. Periodityyli tarkoittaa tiettyä ajanjaksoa hallitsevia tyylipiirteitä ja niiden suhdetta

26 Sama, 102.

27 Sama, 96–98.

28 Kontekstin tutkiminen on keskeistä, jotta voidaan ymmärtää illokutiiviset intentiot, mutta se on tarpeen myös yleensä ilmaisun käsittämiseksi.

29 Lukkarinen Ville 1989. *Classicism and history. Anachronistic Architectural thinking in Finland at the turn of the century.*

30 Lukkarinen 1989, 19.

31 Esimerkiksi Steinerin määrittelemä orgaaninen arkkitehtuuri voidaan nähdä ideana ja intentiona ja taas aktina, toimintana rakennusten rakentaminen.

32 Harries 1998, 88.

33 Harries 1998, 89–90.

34 Sama, 62–64. Arkkitehtuurissa pitkälti ornamentti on kommunikaation väline. Harries käsittelee niin tyyliä, arkkitehtuurin kielianalogiaa ja kommunikaatiota laajasti ja problematisoiden, tähän tutkimuksen määritelmään on muotoiltu asia yksinkertaisesti ja vain olennaiseen keskittyen.

35 Kuusamo 1996, 180–188.

tiettyihin vallitseviin aatteellisiin näkemyksiin ja ihmiskuvaan.³⁶ Tässä jälkimmäisessä mielessä käsite on toki hieman epämääräinen, mutta kuitenkin tarpeen eräänlaisena heuristisena suunnannäyttäjänä rakennusten piirteitä luonnehdittaessa.

Ekspressionistinen arkkitehtuuri määritellään vakiintuneesti Keski-Euroopassa, erityisesti Saksassa, 1910- ja 1920-luvulla vaikuttaneeksi suuntaukseksi. Ekspressionistisessa arkkitehtuurissa jatkettiin ja kehitettiin jugendin/art nouveau plastista ja veistoksellista rakennusmassojen käsittelyä niin, että ornamenttien muotoilusta siirryttiin suurempien rakennusmuotojen muotoiluun. Jugendin ja ekspressionismin eroksi määrittyy eetos: ekspressionistit eivät kääntyneet taiteentuntijoiden vaan kansan puoleen. Tavoitteena oli muuttaa yhteiskuntaa, ja suuntaus liittyi aikansa sosiaalireformistisiin liikkeisiin. Vaikka käsitettä käytetään periodityylimerkityksessä, se täyttää osin myös Harriesin esittämän tyyli-määritelmän keinona kommunikoida tiettyä ymmärtämisen tai näkemisen, maailmassa olemisen tapaa. Tämä eetos lähentää myös Goetheanumeja ekspressionistiseen arkkitehtuuriin. (Ks. luku 3)

Tutkimuksessa *orgaanisuus* arkkitehtuurissa ymmärretään eri tyyli- ja aikakausia läpäisevänä, luonnehtivana ja kuvailevana terminä. Rudolf Steiner kuvasi arkkitehtuuriaan orgaaniseksi, ja myös nykyistä antroposofista arkkitehtuuria kutsutaan orgaaniseksi arkkitehtuuriksi. Orgaanisuus arkkitehtuurissa on ymmärretty eri aikoina eri tavoin, mutta siihen kuitenkin sisältyy erityinen suhde luontoon. Se voi ilmetä monin tavoin, esimerkiksi luonnonmuotojen jäljittelynä, ”elävien” muotojen tavoitteluna tai rakennuksen ymmärtämisenä organismina.³⁷ Käsitteelle annettujen merkitysten vaihtelevuutta kuvaa orgaanisen suhde klassiseen arkkitehtuuriin: Kun Goethe piti kreikkalaista temppeleä erinomaisena esimerkkinä orgaanisesta arkkitehtuurista, niin 1900-luvulla orgaanista arkkitehtuuria on pidetty lähtökohtaisesti klassismille vastakkaisena. (Ks. luku 4).

Uskontotieteessä on käyttöön vakiintunut käsite länsimainen *esoteria*.³⁸ Sen piiriin kuuluvat 1900-luvun alun teosofia, antroposofia, erilaiset ruusuristiläiset liikkeet ja osin vapaamuurarius.³⁹ Termi esoteerinen juontuu kreikan ”sisäistä” merkitsevästä sanasta, ja sillä viitataan sisäpiirille tarkoitettuun ajatteluun⁴⁰ tai tietoon, jota opetetaan tai joka voidaan ymmärtää vain vihittyjen sisäpiirissä.⁴¹ Esoterialla tarkoitetaan sekä tietyllä ryhmällä hallussa olevaa henkistä tietoa että korkeampaa henkistä tietoa ja sen tavoittelua koskevaa diskurssia.⁴² Taiteen tutkimuksessa on puhuttu ns. okkultistisesta traditiosta.⁴³ Okkulttia käytetään synonyyminä salatieteelliselle, ja kumpikin termi on kuulunut edellä mainittujen liikkeiden omaankin sanavarastoon. Sana perustuu latinan sanaan *occultus* eli salainen,

36 Sama, 171. Kuusamo problematisoi tyylin käsitettä väitöskirjassaan. Tässä pyrin lähinnä selvittämään mitä käytetyillä käsitteillä tarkoitetaan.

37 Uudempiin orgaanisen merkityksiin kuuluvat ekologinen rakentaminen, paikallisten rakennusmateriaalien käyttö ja sopeutuminen luonnonympäristöön.

38 Esimerkiksi Ranskassa on ollut oppituoli ”History of Christian Esotericism” Ecole Pratique des Hautes Etudes -yliopistossa Pariisissa vuodesta 1964 ja vuodesta 2000 Hollannissa Amsterdamin yliopistossa professuuri History of Hermetic Philosophy and Related Currents.

39 Vapaamuurariuden historia liittyy länsimaisten esoteeristen liikkeiden historiaan, nykyisin kuitenkin esimerkiksi suomalaiset vapaamuurarit (angloamerikkalaisen suuntauksen mukaisesti) sanoutuvat irti esoteerisesta ja painottavat sen sijaan ihmisen moraalista ja eettistä kehitystä. Ks. esim. Ahtokari.

40 Tieteen termipankki, Filosofia: esoteerinen. ”Filosofian historiassa on ollut joukko ajattelijoita, jotka ovat halunneet pitää viisauden vain pienen piirin omaisuutena. Esimerkiksi Platonin ja Aristoteleen opetuksessa on usein nähty tarpeelliseksi erottaa omalle oppilaspiirille tarkoitettu esoteerinen aines julkisuuteen tarkoitettua eksoteerisesta aineksesta.” Verkkotietokanta.

41 Uskonnot Suomessa – Länsimainen esoteerinen perinne ja new age. Verkkosivusto, tarkka osoite lähdeluettelossa.

42 Tieteen termipankki, Uskontotiede: esoteria. Verkkotietokanta.

43 Lukkarinen 1998, 7.

piilotettu.⁴⁴ Okkultilla voi tarkoittaa kätkeytyä, salaista, piilotettua, näkymätöntä, tuntematonta, mystistä, henkistä ja hengentieteellistä. Termiä on käytetty myös esoteerisen synonyyminä. Okkultismilla voidaan viitata erilaisiin salassa harjoitettuihin maagisiin tai yliluonnollisiin taitoihin, kun taas esoteeriseen sisältyy tavallisesti ajatus pelastavasta tiedosta (gnosis) tai yksilön sisäisestä muutoksesta (valaistuminen).⁴⁵ Esoteriassa korostetaan yksilön omaa aktiivisuutta jumalasuhteen luomisessa.⁴⁶ Esoteria liitetään länsimaiseen, erityisesti länsieurooppalaiseen kulttuuriin ja useimmat liikkeiden piirissä toimineet ovat olleet kristittyjä, joten ilmiötä on pidetty myös marginaalisena kristillisenä suuntauksena.⁴⁷ Toisaalta useimpien uskontojen piirissä on toiminut ja toimii esoteriaa harjoittavia ryhmiä. On myös hyvä muistaa, että ”esoteria” on tieteellisesti konstruoitu termi, jolla ilmiöitä ja toimijoita kuvataan, vaikka he itse eivät ole termiä käyttäneet.⁴⁸

Tämän tutkimuksen tarpeisiin esoteria ja okkultti on määritelty melko yksinkertaisesti, koska on selvää, että Rudolf Steiner sitoutui sekä okkultismiin että esoteriaan. Tehtävä on erilainen, jos pyritään selvittämään esimerkiksi taiteilijan mahdollisia kytköksiä esoteerisiin ajatuksiin. Uskontotieteessä käydään jatkuvaa keskustelua käsitteiden esoteria ja okkultismi määrittelystä ja rajauksesta. Esimerkiksi Nina Kokkinen käyttää väitöskirjassaan⁴⁹ määritelmää okkultismista modernisaation puristuksessa muotoutuneena länsimaisena esoteerisuutena. Hän kuitenkin haluaa luopua historiapainotteisesta ja perinneajattelun nojautuvista määritelmistä ja päätyy kirjoittamaan ”esoteerisista diskursseista länsimaisessa kulttuurissa”. Tähän sisältyvät laajemmat sosiaaliset ja kulttuuriset käytänteet sekä prosessit, joissa tietoa ja identiteettejä muodostetaan.⁵⁰ Vaikka määritelmät muuttuvat ja tarkentuvat, ymmärretään länsimaisen esoterian kokonaisuus melko yksimielisesti, ja sen katsotaan ulottuvan myöhäisantiikista nykyaikaan. (Ks. luku 5)

Aiempi tutkimus

Antroposofisesta arkkitehtuurista on julkaistu muutamia väitöskirjoja.⁵¹ Saksalainen taidehistorioitsija Sonja Ohlenschläger käsittelee rakennukset, joiden suunnitteluun Steiner osallistui, väitöskirjaansa perustuvassa teoksessa vuodelta 1999 *Rudolf Steiner (1861–1925)*.

44 Tieteen termipankki, Uskontotiede: okkultti. Verkkotietokanta.

45 Uskonnot Suomessa–Länsimainen esoteerinen perinne ja new age.; Wouter Hanegraaff erottaa länsimaisen esoterian ja okkultismin ja määrittelee: Occultism as comprising ”all attempts by esotericists to come to terms with a disenchanted world or, alternatively, by people in general to make sense of esotericism from the perspective of a disenchanted secular world.” Hanegraaff 2001, 9.

46 Uskonnot Suomessa–Länsimainen esoteerinen perinne ja new age. Kristinuskon tultua vallitsevaksi Euroopassa erityisesti luterilainen perinne korosti pelastuksen saavuttamista armon kautta, kirkko ja sen sakramentit välittäjinä. Henkilökohtainen hengellinen etsintä jäi marginaaliin. Verkkosivusto.

47 Sama.

48 Zander 2007, 18, 20.

49 Kokkinen 2019. *Totuudenetsijät. Vuosisadanvaihteen okkulttuuri ja moderni henkisyys* Akseli Gallen-Kallelan, Pekka Halosen ja Hugo Simbergin taiteessa.

50 Kokkinen 2019, 47–49. Lähteinä Hanegraaff ja von Stuckard. Kokkisen Stuckardilta lainaamassa määritelmässä tärkeää on tiedon ja todellisuuden sosiaalinen rakentuneisuus. Ihmiset havaitsevat, kokevat ja toimivat maailmassa aina tavoilla, jotka ovat kytköksissä sosiaalisesti tuotettuihin ja neuvoteltuihin tiedon muotoihin.

51 Fäth, 2005, 10. Viite 5. Fäth luetlee ja arvioi aiempia Steinerin arkkitehtuuria käsitteleviä väitöskirjoja (Bachmann, Wolfgang 1981, *Die Architekturvorstellungen der Anthroposophen: Versuch einer Deutung und Wertung*. Dissertation zur Kunstgeschichte, TH Aachen, Köln und Wien, Böhlau.; Santomaso, Eugene Anthony 1972, *Origins and Aims of German Expressionist Architecture. An Essay into the Expressionist Frame of Mind in Germany, especially as Typified in the Work of Rudolf Steiner*. Dissertation, Columbia University, USA.; Köllner, Rainer 1991, *Beschreibung und kritische Betrachtung der Anfänge und der Entwicklung anthroposophischer Architektur*. Dissertation, Tu Berlin.) Fäthin mukaan mainitut eivät tuo tieteellisesti uutta Steinerin tuotannon tutkimukseen.

Das Architektonische Werk. Hän selvittää kohteiden rakennushistoriaa ja työ kattaa Steinerin suunnittelemien rakennusten perusasiat, kuten suunnitelmat, rakennusvaiheet ja kohteiden kuvaukset. Sitä voi luonnehtia rakennushistoriaselvityksenä Steinerin tuotannosta. Taustan, kuten Steinerin arkkitehtuuriajatuksien käsittely ja viittaukset esoteerisiin asioihin jäävät osin hajanaisiksi merkinnöiksi. Hän viittaa kuitenkin moniin Steinerin arkkitehtuuriin vaikuttaneisiin asioihin, joita olen tässä tutkimuksessa syventänyt ja toisaalta selventänyt.

Goetheanumeista on eri vuosikymmenillä kirjoitettu useita kirjoja ja artikkeleita antroposofisen liikkeen piirissä, ja niitä on julkaistu myös tieteellisissä lehdissä.⁵² Ruotsalaisen taidehistorioitsijan Åke Fantin väitöskirja *Framtidens byggnad*⁵³ ilmestyi 1977. Hän vertaata Bruno Tautin Gläserne Kätte -piirissä syntyneitä kirjeenvaihtoa ja Tautin toimittaman *Frühlicht*-lehden artikkeleita Steinerin ajatuksiin. Suuren osan kirjasta vie em. kirjeenvaihdon ja lehden sisällön referointi sekä sen piirissä toimineiden arkkitehtien luonnosten esittely. Hän on valinnut teemoja – tyyli, muoto, materiaali, väri ja sosiaalinen kiinnostus sekä luonto ja henki –, joita käsittelee tarkemmin. Ekspressionismia on Fantin kirjan jälkeen tutkittu runsaasti ja kuva aikakaudesta, arkkitehtien poliittisista käsityksistä ja arkkitehtuurikäsityksistä on tarkentunut, niin että teos vaikuttaa osin vanhentuneelta ja suppealta. Toisaalta Fantin alkuperäislähteiden luenta ilman nykyistä kontekstualisoidumpaa käsitystä on myös arvokasta. Hän ei myöskään tutki Steinerin tekstejä, vaan esittää tämän kannan eri asioihin itsestään selvyytensä. Fant kuitenkin osoittaa, jo otsikossa näkyvän, Goetheanum -rakennusten yhteyden ekspressionistien kaupunkikruunu- ja tulevaisuuden katedraali-ajatuksiin.⁵⁴ Hän myös toteaa, miten yllättävän yksimielisiä ekspressionistiset arkkitehdit (tai kuten Fant ilmaisee berlinarkitekter, berlinutopister) ja Steiner olivat kolmesta asiasta: uuden henkisyiden tuomisesta arkkitehtuuriin, luonnon ja materiaalitutkimuksen syventämisestä ja tien valmistamisesta maailmankatsomukselle, joka oli ristiriidassa klassisen ajattelun kanssa.⁵⁵ Tämä uusi henkisyys suuntautui Fantin mukaan sekä kristilliseen että itämaiseen mystiikkaan, ja siihen kuului ajatuksia syvähenkisestä yhdistymisestä luonnon luoviin voimiin, jotka olivat taiteellisen luomisen lähteinä. *Frühlicht*-lehden artikkeleista osa oli lähellä teosofiaa, mutta Fantin mukaan piirin jäsenistä vain Paul Gösch oli selvästi saanut vaikutteita Steinerin rakennuksista ja ajattelusta. Hän kuitenkin päätyy pitämään selvänä, että Steinerin teoreettinen ja arkkitehtoninen työskentely tunnettiin tässä piirissä, ja että ideat olivat osin yhteisiä. Suoria vaikutussuhteita Fant ei kuitenkaan juurikaan osoita, eikä em. teksteissä viitata Steineriin.⁵⁶ Tutkimukseni laajentaa ja syventää joitakin Fantin esiin tuomia ajatuksia, joskin tutkimuskysymykset painottuvat toisin. Eettinen ja yhteiskunnallisempi tarkastelu puuttuvat Fantin tutkimuksesta.

Tutkimuskirjallisuudessa Goetheanum-rakennuksia on määritelty myös orgaanista tai henkistä funktionalismia edustaviksi.⁵⁷ Amerikkalainen taidehistorioitsija David Adams

52 Ks. Biesantz, Hagen 1978, *Das Goetheanum. Der Bau-impuls Rudolf Steiners*; Adams, David 1992, *Rudolf Steiner's First Goetheanum as an illustration of Organic Functionalism*, JSAH.51, 2, June.

53 Fant, Åke 1977. *Framtidens byggnad 1913–1923. En jämförande studie mellan Rudolf Steiner arkitektur i Dornach och arkitektgruppen kring Bruno Taut i Berlin åren kring första världskriget*.

54 Fant 1977, 81. Joissain tapauksissa muodot syntyvät materiaalista (rauta, lasi, betoni), jota suunnittelija halusi käyttää. Materiaalin rakenteelliset ominaisuudet suuntaavat tällöin muotoa. Toisaalta pyrittiin johtamaan muodot ideaalisista yhteyksistä, jolloin saatettiin lähteä luonnon antamasta luomisprosessista tai inspiroiduttiin rakenteellisista esikuvista, jotka olivat yhteydessä vaikeasti käsitettävään henkisen luomisen tilanteeseen.

55 ”/.../ att bereda vägen för en världsuffattning som bröt med klassiskt tankegods”.

56 Sama, 149.

57 Ks. Adams 1992 ja Fant Åke, ”Rudolf Steiners Bau-impuls in der Modernen Architekturgeschichte”. *Das Goetheanum. Der Bau-impuls Rudolf Steiners*.

perustelee orgaanista funktionalismia Steinerin lausumilla uuden tyylin tarpeesta ja toisaalta tämän arkkitehtuurin erityislaatuisuudella, joka ei sopinut mihinkään olemassa olevaan tyyliin tai kontekstiin.⁵⁸ Adamsin mielestä Steiner edustaa laajaa funktionalismin ymmärrystä; rakennus on funktionaalinen, kun se ottaa huomioon vaikutukset ihmisen fyysiseen, emotionaaliseen, psykologiseen ja henkiseen puoleen. Tämä onnistuu vain, jos rakennus kehittyy orgaanisesti sen sisäisestä funktionaalisesta ohjelmasta ja käyttötarkoituksista.⁵⁹ Adams myös muistuttaa Steinerin kiinnostuksesta materiaalien luonteeseen, moderneihin rakennustekniikoihin ja rakenteen tarkoitukseen. Steinerin rakennukset eivät vain täytä erilaisia erityisiä funktioita, vaan myös kuvaavat niitä.⁶⁰ Adamsin mukaan Steiner tavoitteli läpinäkyvyyttä muodosta funktioon, jotta ihminen kokiessaan rakennusta voisi lukea rakennuksen ja sen eri osien funktiot niiden visuaalisesta ulkoasusta (esimerkiksi kädensijat ja kaiteet oli muotoiltu epäsäännöllisen muotoisiksi, jotta ne sopisivat hyvin käteen). Parhaiten Adamsin mielestä Steinerin funktionalismin sovellus näkyy sivu- ja talousrakennusten suunnittelussa, esimerkiksi lämpövoimalan suunnittelussa yritys ilmaista prosesseja: palamista boilerissa, kiertoa putkistossa, savun nousemista ja haarautumista.⁶¹ Jokaisella rakennuksella tuli lisäksi olla oma funktioon sopiva yksilöllinen muoto tai rakenteellinen ele. Näin voitettaisiin vieraantuminen ihmisen ja modernin rakennetun ympäristön välillä.⁶² Adams tuo esiin osuvia huomioita Steinerin arkkitehtuurista, en kuitenkaan jaa hänen kiinnostustaan pyrkiä perustelemaan tätä arkkitehtuuria uudella tyylimääreellä. Tähän palataan orgaanista käsittelevässä luvussa.

Reinhold Johannes Fäth käsittelee väitöskirjassaan *Rudolf Steiner Design. Spiritueller Funktionalismus* (2005)⁶³ designin, erityisesti huonekalujen, lisäksi myös arkkitehtuuria. Hän lähestyy muotoilua esteettisestä ja myös terapeutisesta ja pedagogisesta näkökulmasta. Fäth käsittelee myös William Morrisia ja vertaa tämän ajatuksia ja tuotantoa Steineriin.⁶⁴ Hän pohtii syitä Steinerin marginalisoitumiseen taidehistoriassa ja pyrkii liittämään tätä tiiviimin 1900-luvun alun kulttuuriin.⁶⁵ Kenneth Bayes pyrkii kirjassaan *Living Architecture* kiistämään Steinerin kuulumisen ekspressionistisen arkkitehtuurin piiriin ja painottaa orgaanista arkkitehtuuria osana modernistista arkkitehtuuria.⁶⁶

Arkkitehtuurin ekspressionismin yleisesityksissä Steinerin rakennukset ovat tavallisesti esillä, niin myös alan perusteoksessa Wolfgang Pehntin kirjassa *Die Architektur des Expressionismus* (1973, kolmas laajennettu painos 1998). Pehntin mukaan ekspressionistinen arkkitehtuuri tavoitti yhden kohokohdistaan Dornachissa. Samalla hän pitää antroposofisen

58 Adams 1992, 183.

59 Sama, 186.

60 Sama, 186.

61 Sama, 186–187. Lämpövoimalatalosta lämpö johdettiin päärakennukseen, jossa jokainen patteri sai betonista tehdyn suojan, joka veistoksellisin muodoin ilmaisi kahtalaista tarkoitustaan: säilyttämistä/suojaamista ja avautumista ylös, jotta lämpö nousisi huoneeseen. Savupiipun muotoilussa liekit/savu, ikkunan ja oven pilet toistavat samaa liekin muotoa. Savupiippu nousee rakennuksen kahden osan keskeltä, joista toinen edustaa fyysistä hyötyä (tasainen takaosa) ja toinen kulttuuria (kaksi kupolia).

62 Sama, 198.

63 Reinhold Johann Fäth, 2005, *Rudolf Steiner Design. Spiritueller Funktionalismus*, Rudolf Steiner Verlag Dornach. Kirja perustuu väitöskirjaan.

64 Fäth 2005, 34–45.

65 Sama, 9–12. Fäth kuvaa miten ristiriitaisia arvioita niin Steinerista kuin tämän rakennuksista on esitetty: Steineria on pidetty ”homo universaliksena”, terävänä filosofina, arkkitehtina, kuvanveistäjänä, maalarina, runoilijana, selvänäköisenä visionäärinä, tutkijana, innovatiivisena impulssinantajana eri alueille sekä suurena vihittynä. Toisaalta, ”als Dichter ein stümpernder Epigone, als Mystiker ein Hochstapler, als Philosoph eine Null, als Naturforscher ein Scharlatan und nur als Sektenpriester ein Genie”.

66 Bayes 1994. Bayes kiistää Steinerin arkkitehtuurin kuulumisen ekspressionismiin, mikä perustuu melko suppeaan ja virheelliseen ekspressionismin tulkintaan, ks. 57–58.

arkkitehtuurin asemaa taidehistoriassa eristyneenä.⁶⁷ Myöskään Dennis Sharpin mielestä ei arkkitehtuurin ekspressionismia voi käsitellä ilman Rudolf Steinerein rakennuksia.⁶⁸ Joseph Rykwert taas toteaa Dornachin rakennusten olevan yksi merkittävimmistä saksalaisen ekspressionismin monumenteista.⁶⁹ Henry-Russel Hitchcock (1958) asettaa toisen Goetheanumin Mendelsohnin ja Gaudin traditioon ja kuvaa niitä abstraktin ekspressionismin ekstreminä vaiheena.⁷⁰

Goetheanumit kuitenkin sivuutetaan monissa arkkitehtuurihistorian yleisesityksissä, mutta ne voidaan tuoda esiin, kun kaivataan esimerkkejä kiinnostavan muotoisista ja erikoisista rakennuksista.⁷¹ Ekspressionistista arkkitehtuuria on tutkittu ja tutkitaan erilaisista näkökulmista ja vaihtelevilla tutkimusotteilla erityisesti saksalaisella kielialueella. Tutkimukseni kannalta arvokkaita ovat Iain Boyd Whyten tutkimukset Bruno Tautista ja myöhemmin spiritualiteettia arkkitehtuurissa koskevat tutkimukset⁷² sekä Matthias Schirrenin tutkimus ekspressionismin eetoksesta.⁷³

Saksalainen kulttuurihistorioitsija Wolfgang Zander julkaisi 2007 kaksiosaisen laajan, yli 2000-sivuisen teoksen antroposofiasta Saksassa *Anthroposophie in Deutschland. Theosophische Weltanschauung und gesellschaftliche Praxis 1884–1945*. Hän käsittelee teosofista maailmankuvaa sekä eri teosofisten yhdistysten toimintaa ja tarkastelee antroposofista liikettä suhteessa näihin. Hän erittelee Rudolf Steinerein maailmankuvan kehittymistä, Goethen merkitystä Steinerein ajatteluun, Steinerein filosofiaa sekä tämän teosofisten näkemysten kehittymistä. Omat lukunsa saavat myös kristologia, suhde tieteeseen, vapaamuurariuteen jne. Tutkimustyö on ollut huolellista ja vaikka Zanderin tulkinnat ja tavoitteet eri luvuissa ovat ongelmallisia, olen monissa kohdin käyttänyt hänen teostaan lähteenä (tietojen tarkistus, tulkintojen vertailu). Kirjaan liittyy myös Steinerein arkkitehtuuria käsittelevä osuus,⁷⁴ jossa Zander pyrkii osoittamaan, että Goetheanumien julkisesti ilmaistun tarkoituksen, mysteerinäytelmien näyttämö, takana oli tarkoitus käyttää tilaa *”als Tempel für die theosophische, später anthroposophische Arkandsdisziplin”⁷⁵ angestrebt wurde*, mutta että Dornachissa tämä epäonnistui monista syistä johtuen. Toiseksi hän haluaa osoittaa, että kyse ei ollut mistään ainutlaatuisesta tai uudesta, vaan Pehntiin tukeutuen kontekstualisoi rakennukset aikaansa ja teosofisen taiteen piirteisiin. Hän haluaa erityisesti korostaa muiden työntekijöiden ja rakennustoimiston merkitystä, jotta Steinerein panos suhteellistuisi.⁷⁶ Zander päätyy sijoittamaan Steinerein arkkitehtuurin symbolismiin, erityisesti ensimmäisen Goetheanumin kak-

67 Pehnt 1998, 204.

68 Sharp 2007, 299.

69 Rykwert 2011, 265. ”Steiner’s followers still practice a modified version of the master’s style, as being the only one consonant with divine revelation. Before that time, early in the century, Steiner had not exalted his taste into an immutable canon.”

70 Ohlenschläger 1999, 49. Viittaa Hitchcock 1958.

71 Ks. Andersson Jan-Erik –Budney Jen, 2007. *Fantasia ja arkkitehtuuri*. WILD. Maahenki Oy, Hämeenlinna. s 80. Goetheanum esitellään kirjan polulla viisi: Taivaan taivuttama. Kirja on osa Anderssonin taiteen tohtoriopintoja ja manifestoi mielikuvituksen ja ornamenttiikan, esittävyuden merkitystä arkkitehtuurissa.

72 Whyte, Iain Boyd, 1982. *Bruno Taut and the Architecture of Activism*; 2001, *The Expressionist Sublime*. Kirjassa *Expressionist Utopias, Paradise, Metropolis, Architectural Fantasy*; 2003, Introduction, *Modernism and the Spirit of the City*; 2011, *The Crystal Chain*. Kirjassa *The Religious Imagination in modern and contemporary Architecture*.

73 Schirren 2003.

74 Zander 2007, 1063–1181.

75 Arkandsiipin viittaa salatieteelliseen (Arkanum synonyymina Geheimlehre) käytäntöön, tässä Zander tarkoittaa vapaamuurareiden rituaaleja muistuttavaa toimintaa.

76 Zander 2007, 1065.

soiskupolirakennus kutsuu Zanderin mukaan symbolistisiin tulkintoihin.⁷⁷ Arkkitehtuurin osalta Zanderin tulkinnat ovat osin itsestäänselvyyksiä, osin taas suppeudessaan puutteellisia. Ne ovat kuitenkin tutkimukseni kannalta hyödyllisiä esittämällä käsityksiä, joita tarkastelemalla tämän tutkimuksen käsityksiä on rakennettu. Zander on kulttuurihistorioitsija ja on käynyt tarkasti läpi arkistomateriaalia ja kirjallisuutta pyrkimyksensä antaa kriittinen ja objektiivinen kuva antroposofiasta.⁷⁸ Zanderin laaja teos liittyy kriittiseen Steinerin ja antroposofian tutkimukseen, jota on tehty pääasiassa Saksassa viime vuosikymmeninä. Osa tästä ns. kriittisestä tutkimuksesta on lähtökohdiltaan hyvin asenteellista ja tavoitteena on lähinnä tutkimuskohteen ivaaminen tai syyttäminen, jolloin tekijän tavoitteet enemmän sumentavat kuin selvittävät tutkimuskohdettaan.

Tutkimusaineisto ja lähteet

Tutkimuksen pääasiallisen lähdeaineiston muodostavat Rudolf Steinerin kirjat ja luennot sekä Goetheanumeista tehdyt tutkimukset ja tulkinnat. Tutkimuskirjallisuuteen kuuluvat myös ekspressionistista arkkitehtuuria sekä orgaanisuuden käsitettä arkkitehtuurissa koskeva tutkimus sekä arkkitehtuurin etiikkaa kehittävä kirjallisuus.

Rudolf Steinerin tuotanto käsittää yli 300 teosta, niin kirjoja kuin julkaistuja esitelmiä. Hän piti noin 6000 esitelmää eri puolilla Eurooppaa.⁷⁹ Tekstien aikajänne ulottuu 1880-luvulta 1920-luvulle. Käsitykseni hänen eettisistä näkemyksistään perustuu hänen väitöskirjansa pohjalta julkaistuun kirjaan *Philosophie der Freiheit* (suom. *Vapauden filosofia*).⁸⁰ Steinerin arkkitehtuurikäsityksen kannalta keskeisiä ovat ensimmäisen Goetheanumin suunnittelu- ja rakentamisaikana (1911–1916) suunnitteluun ja rakennustyöhön osallistuneille pidetyt esitelmät, jotka on julkaistu kirjana *”Wege zu einem neuen Baustil”* vuonna 1926.⁸¹ Niitä täydentävät esitelmät, joissa hän esitteli ja kuvasi ensimmäistä Goetheanumia eri yleisöille vuosina 1916–1921.⁸² Hän oli puhunut arkkitehtuurista myös aikaisemmin ja jatkoi sen käsittelyä elämänsä loppuun asti. Steinerin ajatusten ja työn tutkimus on vaativaa, koska hän tarkoituksellisesti pyrki luennoissaan ja teksteissään tarkastelemaan asioita uudesta ja erilaisesta näkökulmasta kuin aiemmin oli tehnyt.⁸³

Toisen Goetheanumin suuren salin 1950-luvun vaiheita olen tutkinut Goetheanumin arkistossa, pääasiassa uudistukseen liittyvää aineistoa, kilpailuun jätettyjä ehdotuksia (pienoismalleja) sekä niin toteutukseen kuin uudistuksesta syntyneeseen kiistaan liittyntä asiakirja-aineistoa.

Lähteinä ovat olleet myös Yleisen antroposofisen seuran vuodesta 1921 julkaiseman viikoittain ilmestyvän *Das Goethanum*-lehden ja jäsenlehden (*Nachrichtenblatt*) vuosikerrat vuoteen 1960 asti ja niistä arkkitehtuuriin ja erityisesti suureen saliin liittyvät artikkelit. *Mensch und Baukunst* -lehteä julkaisi ns. Stuttgartin arkkitehtipiiri 1950-luvulla. Antroposofisen rakentamisen ja arkkitehtuurin kehittymistä ja diskurssia rakentavat edelleen ilmestyvät *Mensch und Architektur* ja *Stil. Goetheanistisches Bilden und Bauen* -lehdet.

77 Zander 2007, 1125. Symbolismiin viittaa Zanderin mukaan esimerkiksi se, että kupoleissa kuvastuivat mikro- ja makrokosmos.

78 Zander kaipaa Steinerin teksteissä usein lähdeviittauksia. Monet tekstit ovat kuitenkin pikemmin ”näkiyyteen” perustuvaa ”ilmoitusta” kuin luettuihin kirjoihin perustuvaa tietoa.

79 Zander 2007, 63.

80 Steiner 1894 (1995), *Die Philosophie der Freiheit. Grundzüge einer modernen Weltanschauung*.

81 Steiner Rudolf 1926 (1911–1914), *Wege zu einem neuen Baustil*.

82 Esitelmät on julkaistu kirjoissa *Der Baugedanke des Goetheanum* 2017 ja *Architektur, Plastik und Malerei des Ersten Goetheanum* 2016 osana Steinerin koottuja teoksia.

83 Tosin em. ensimmäistä Goetheanumia koskevat esitelmät toistavat pitkälti samoja asioita.

Rudolf Steinerein tuotanto on pitkälti julkaistu, täydellisimmin saksaksi, mutta suuri osa on käännetty myös englanniksi. Hänen koottuja teoksiaan julkaistiin ensin Rudolf Steiner Nachlassverwaltungin (perustettu 1943) toimesta, sittemmin kustantajana on Rudolf Steiner Verlag.⁸⁴

Christian Clement on toimittanut Frommann-Holzboog-kustantamon suunnittelemaasta kuudentoista niteen ”*Rudolf Steiner. Schriften. Kritische Ausgabe*” -sarjan kahdeksan jo julkaistua teosta.⁸⁵ Kriittistä toimitustyötä pidettiin tarpeellisena, koska monet kootuissa teoksissa julkaistut tekstit edustavat kirjoittajansa kypsää vaihetta, ja esimerkiksi monien varhaisten tekstien läpikäymät muutokset, muokkaukset ja uusintapainokset ovat jääneet huomiotta. Näin Steinerein varhaista ajattelua on käsitelty ikään kuin myöhemmän Steinerein pohjalta ja hänen kehityksestään on luotu eheää kuvaa, joka ei paljasta mahdollisia ristiriitoja, ajattelun muutoksia ja kehitysvaiheita.⁸⁶

Steinerin kuudesta tuhannesta esitelmästä kirjoitettiin ylös noin 4500, ja näistä Steiner ehti tarkistaa vain pienen osan. Esitelmiä on kuitenkin julkaistu, ja teksteihin on tehty tahattomia tai tahallisia muutoksia. Myös Steiner itse muutti tekstejään uusia painoksia varten. Hän kuitenkin totesi usein, että muutokset eivät olleet sisällöllisiä. Yksi esimerkki on teosofia sanan muuttaminen antroposofiaksi. Helmut Zander on seurannut joidenkin tekstien uusintamista ja pitää muutoksia osin myös sisällöllisinä.⁸⁷ Tähän palataan tarkemmin Nietzschen merkitystä koskevassa kohdassa luvussa 6.

Tässä tutkimuksessa käsitellyistä teksteistä *Philosophie der Freiheit* ja Nietzscheä käsittelevä teksti *Ein Kämpfer gegen seiner Zeit* 1895 (ks. luku 6) on kirjoitettu alun perin kirjoiksi. Esitelmän Goethestä uuden estetiikan isänä (*Goethe als Vater einer neuen Ästhetik* 1888 ks. luku 6) Steiner oli tarkistanut ennen julkaisua, ja hän julkaisi sitä uudestaan monina painoksina. Nämä on myös kirjoitettu ennen Steinerein teosofista toimintaa. Käsiteltävät arkkitehtuuriesitelmät on pääosin julkaistu postuumisti ja ilman että Steiner on niitä tarkistanut.

1900-luvun alun teosofiassa ja antroposofiassa muotoiltiin ja luotiin ihmis- ja maailmankuvaa, joita varten tarvittiin uusia käsitteitä tai annettiin vanhoille käsitteille hieman uusia merkityksiä. Tai kuten Steiner selitti, henkisten havaintojen sanalliseen kuvaamiseen ei oikeastaan ollut sopivia käsitteitä, vaan piti käyttää lähinnä tarkoitusta palvelevia käsitteitä. Näin kyse oli myös kielen kehittämisestä. Samalla sekä teosofinen että antroposofinen seura pyrkivät kasvattamaan jäsenmääräänsä ja tekemään ajatustapaa ja toimintaa tunnetuksi. Näin monista esitelmistä voi lukea myös illokutiivisia ja toimintaan kannustavia merkityksiä. Koska tämä tutkimus kuitenkin keskittyy Steinerein etiikka- ja arkkitehtuurikäsitteisiin, ei tätä tekstien kehittämis- ja muuttumisproblematiikkaa juurikaan käsitellä.

Skinnerin metodi, joka erottaa puheen merkityksen (meaning) ja puheen toimintana (in doing), on avuksi, kun tutkitaan Steinerein tekstejä eri vuosikymmeniltä ja arvioidaan esitelmien ja kirjoitettujen tekstien merkityksiä. 1890-luvulla kirjoittaja oli nuori filosofi, joka

84 Gesamtverzeichnis 2012/13. Rudolf Steiner Verlag. Verkkojulkaisu, ks. lähteet. ”Die Rudolf Steiner Gesamtausgabe ist keine historisch-kritische Ausgabe der Werke Rudolf Steiners, sondern eine Studienausgabe mit möglichst authentischen Texten und ergänzenden Dokumenten und Hinweisen.” Kootut teokset käsittelevät noin 350 nidettä ja niiden julkaisu jatkuu edelleen. Vuodesta 2007 Rudolf Steiner Verlag on toiminut itsenäisenä yhtiönä, sitä ennen Nachlassverwaltungin osana.

85 Schriften. Kritische Ausgabe, frommann-holzboog. Verkkojulkaisu, ks. lähteet. Ensimmäinen nide ilmestyi 2013.

86 Das Phänomen Rudolf Steiner, Neuerscheinungen 2013/2, frommann-holzboog. Verkkojulkaisu. Tarkoitus on SKA:n kautta (genetisch-morphologischen Blick) avata uusia näkökulmia Steinerein intellektuaaliin kehitykseen koskien Steinerein ajattelun tieteellisyyttä, sisäistä yhtenäisyyttä, kristillisyyttä ja ajattelun originaalisuutta.

87 Zander 2007, 63–66.

osallistui aikansa radikaaleihin kulttuuripiireihin, 1900-luvun alussa kirjoittaja oli juuri tullut teosofisen seuran pääsihteeriksi ja puhui ja kirjoitti teosofiselle yleisölle (rakensi sano-
maansa osin Helena Blavatskyn ja teosofisessa seurassa rakentuneen konvention mukaan). Vuoden 1912 jälkeen, kun antroposofinen seura oli perustettu, Steiner puhuu ja kirjoittaa tämän seuran itseoikeutettuna johtajana ja selvästi vapaammin kuin aikaisemmin.

Rudolf Steiner Online Archiv on julkaissut verkossa tekijänoikeuden kannalta vapaat tekstit.⁸⁸ Saman on tehnyt myös ”Freie Verwaltung des Nachlasses von Rudolf Steiner”.⁸⁹ Myös suomeksi ilmestyy jatkuvasti uusia Steinerin tekstejä. Antroposofinen kulttuuri on kirjallinen, ja eri kirjoittajien tutkimuksia ja tulkintoja Steinerista ilmestyy jatkuvasti.⁹⁰ Steinerin taiteeseen liittyvistä käsityksistä on julkaistu kokoomateoksia,⁹¹ samaten hänen kohtaamisistaan eri taiteilijoiden ja kulttuurihenkilöiden kanssa. Walter Zumdick esimerkiksi käsittelee kohtaamiset niin Paul Kleen, Wassily Kandinskyn ja Kafkan kuin Edith Södergranin kanssa.⁹² Kirjaan *Rudolf Steiner in Kunst und Architektur* on koottu asiantuntijoiden käsityksiä Steinerin taiteesta, joista osa on hankalasti saatavissa olevien tekstien uudelleen julkaisuja ja osa uusia.⁹³ Sveitsiläinen Vitra designmuseum järjesti yhdessä Kunstmuseum Wolfsburgin ja Kunstmuseum Stuttgartin kanssa Steinerin syntymän 150-vuotispäivävuotena 2011 näyttelyn *Rudolf Steiner – Alchemy of the Everyday* ja julkaisi saman nimisen laajan julkaisun.⁹⁴ Näyttely kiersi em. museoiden lisäksi seuraavina vuosina mm. Italiassa, (Mert, Rovereto 2013), Alankomaissa Rotterdamissa (2014–2015), Wienissä, Prahassa ja Suomessa Emmassa, Espoon taidemuseossa. Wolfsburgin taidemuseo ja Stuttgartin taidemuseo järjestivät 2011 yhdessä näyttelyn *Rudolf Steiner and Contemporary Art*.

Tutkimuksen rakenne

Työ jäsentyy neljään osaan: johdantoon ja kontekstin rakentamiseen, arkkitehtuurin etiikkaan ja osaan, jossa tarkastellaan Goetheanumeja etiikan ilmentäjinä sekä johtopäätöksiin. Johdannossa on seuraavaksi Rudolf Steinerin, Goetheanum-rakennusten ja muiden hänen suunnittelemiensa rakennusten esittely (luku 2).

Kontekstin rakentaminen aloitetaan ekspressionistisen arkkitehtuurin (luku 3) käsitteilyllä. Luvussa käsitellään ekspressionistista arkkitehtuuria osana 1900-luvun modernin arkkitehtuurin historiaa. Muotokielen perusteella ekspressionististen rakennusten määrittely on vaikeaa, ja työni painottuu siihen, millaista eetosta ja etiikkaa ajanjakson rakennusten on tulkittu edustavan. Alaluvussa paneudun romantiikan ja ekspressionismin yhtenevyyksiin ja keskityn erityisesti Goetheen, jonka merkitys tutkimuksen kannalta on keskeinen.

Orgaanisen arkkitehtuurin (luku 4) käsitettä tutkitaan lähtien Goethestä, jonka käsitykset vaikuttivat paitsi Steineriin myös laajasti 1800-luvun arkkitehtuurin 1900-luvulle asti. Luvussa selvitetään, mitä Steiner tarkoitti arkkitehtuurin orgaanisuudella ja tuodaan esiin

88 Sivusto on Brigham Young University, College of the Humanities sivujen osana (Utah, USA).

89 Sivustosta ja sen toimituksesta vastaa Ole Blente, Ejlbjvej 21, 5471 Sønderød, Danmark.

90 Steinerin syntymästä oli kulunut 150 vuotta 2011. Tuolloin ilmestyi kolme Steiner-elämäkertaa antroposofisen liikkeen ulkopuolelta: Zander Helmut 2011, *Rudolf Steiner: Die Biografie*. Piper Verlag GmbH, München; Kasvatustieteen prof. Ullrich Heiner 2010 *Rudolf Steiner, Leben und Lehre*. C.H. Beck München. Historioitsija Gebhardt, Miriam: *Rudolf Steiner. Ein moderner Prophet*. DVA München 2011.

91 Esimerkiksi *Art as Spiritual Activity. Rudolf Steiner's Contribution to the Visual Arts*. Selected Lectures on the Visual Arts by Rudolf Steiner with an Introduction by Michael Howard. 1998. Anthroposophic Press, Barrington USA.

92 Zumdick 2005.

93 Kugler Walter & Baur, Simon (Hrsg.), 2007. *Rudolf Steiner in Kunst und Architektur*.

94 *Rudolf Steiner – Alchemy of Everyday*, Catalogue, Vitra Design Museum 2011.

ekspressionismin aikaisia orgaanisuus-käsityksiä sekä se, miten orgaanisuutta käsiteltiin funktionalismin myötä.

Länsimaista esoteriaa taiteessa ja arkkitehtuurissa käsittelevässä luvussa (luku 5) pohditaan aluksi esoterian tutkimusta ja sen kehittymistä. Fokus on esoterian vaikutuksissa 1900-luvun alun arkkitehtuuriin ja taiteeseen, mutta niiden ymmärtämiseksi on tarkastelua laajennettu varhaisempiin aikoihin. Luku taustoittaa niin Steinerin toiminnan kuin Goetheanumien merkitysten tulkintaa seuraavissa luvuissa. Siinä arvioidaan myös esoteeristen liikkeiden osuutta modernin maailman ja modernien arkkitehtonisten muotojen luomiseen. Luvusta selviää myös, miten ymmärrän esoterian osana länsimaiden kulttuurihistoriaa.

Seuraavaksi siirrytään Rudolf Steinerin eettisiin käsityksiin ja perehdytään hänen ajatuksiinsa taiteesta ja arkkitehtuurista (luku 6). Hänen maailmankatsomustaan selvitetään siinä määrin kuin se hänen etiikkansa, taiteensa ja arkkitehtuurinsa kannalta on perusteltua. Tarkastelun kohteina ovat Steinerin eettinen individualismi ja esteettinen ajattelu, joita suhteutetaan niin postmoderniin etiikkaan kuin Friedrich Nietzschen ja Goethen ajatteluun. Luvussa käsitellään myös Steinerin käsityksiä arkkitehtuurista, sen historiasta ja merkityksestä ihmiselle. Steiner oli amatööriarkkitehti, mutta suunnitteli rakennuksia ja antoi suunnitelmilleen oman maailmankuvansa mukaisia merkityksiä. Hänen maailmankuvansa perustui hengentieteeseen, jonka hän määritteli omaperäisesti. Steiner rakensi ihmisen, maailmankaikkeuden ja maailmanhistorian käsittävän maailmankatsomuksen sekä määritteli antroposofisen hengentieteen, jonka avulla asioita voitaisiin tutkia. Tämän kokonaisuuden tavoittaminen ja arviointi ei ole tutkimukseni tehtävä, mutta sitä pyritään ymmärtämään ja selittämään Steinerin toimien ymmärtämiseksi tämän tutkimuksen osalta.

Luvussa seitsemän, "Arkkitehtuurin etiikka", tarkastellaan, mitä arkkitehtuurin etiikalla on tarkoitettu, ja keskitytään fenomenologis-hermeneuttisen arkkitehtuurin etiikan käsitteeseen. Postmodernin ajan arkkitehtuurin etiikan ja 1900-luvun alun ekspressionistisen arkkitehtien ajatusten yhteisten piirteiden osoittaminen edellyttää ensin mainitun tutkimista. Hyödyllisimmiksi tutkimuksen kannalta osoittautuivat Karsten Harriesin ja Arturo Pérez-Gómezin käsitykset. Fenomenologis-hermeneuttinen arkkitehtuurin etiikka on tuonut metafysiikan taas teoreettiseen keskusteluun. Sen myötä henkisyyden uusi korostus tuo keskustelun hyvin lähelle ekspressionistisen arkkitehtuurin edustamia arvoja, ja on siksi mielekäästä tutkimuksen kannalta. Poimin keskustelusta näkemyksiä, joita voi soveltaa Goetheanumien eettiseen tulkintaan.

Luvussa kahdeksan käsitellään Goetheanum-rakennuksia etiikan ilmentäjinä modernin arkkitehtuurin etiikan termein sekä aiempaa kokoavasti, että viitaten seuraaviin lukuihin. Koska tutkimuksessa rakentamisen poliittinen ja yhteiskunnallinen funktio ymmärretään osaksi arkkitehtuurin eettistä funktiota, ensimmäiseksi käsitellään 1900-luvun alun sosiaalireformistisia ajatuksia (luku 9) ja niiden vaikutusta niin Goetheanumeihin kuin ekspressionistiseen arkkitehtuuriin yleensä. Luvussa selvitetään esimerkiksi kaupunkikruunu-käsitteen saamia merkityksiä.

Goetheanumien representoimaa etiikkaa tutkitaan niiden saamien ja niille annettujen merkitysten kautta. Merkityksiä hahmotetaan ja tulkitaan temppelin ja teatterin rakennustyyppien avulla (luku 10). Viime vuosisadan vaihteessa suunniteltiin ja ideoitiin useita ei jumalalle, vaan ihmisille ja ihmiskunnalle tai tiedolle omistettuja temppeleitä, ja myös teatteriinkin liitetyt merkitykset muuttuivat ja saivat uusia sisältöjä. Temppele-ideoita seurasivat ekspressionismin aikaiset katedraalivisiot, joita suhteutetaan Goetheanumien merkityksiin. Luvussa selvitetään esoterian historiaa Salomon temppeliin ja sen pylväisiin liittyvien legen-

dojen kautta ja tarkastellaan niiden näkymistä 1900-luvun alun rakennussuunnitelmissa. Koska erityisesti ensimmäinen Goetheanum rakennettiin kokonaistaideteoksiksi, tarkastelen erikseen sen kattomaalauksia, värilasi-ikkunoita ja yleensä värille annettuja merkityksiä.

Tarkemmin käsitellään toisen Goetheanumin suuren salin vaiheet 1920-luvulta 1990-luvulle asti (luku 12) Kun rakennus 1928 vihittiin käyttöön, sali oli pitkälti raakatilaa, koska antroposofisen seuran varat eivät riittäneet sisätilojen rakentamiseen ja viimeistelyyn. Suuren salin rakentaminen ajankohtaistui 1950-luvulla. Suunnitteluvaiheet ja suunnittelijan valinta aiheuttivat vilkkaan ja kiivaan keskustelun antroposofisen liikkeen piirissä. Keskustelun seuraaminen avaa perusteita, joilla rakentamisen muodonantoa ja tavoitteita argumentoitiin. Niistä ilmenee myös kysymyksen vaikeus: Steinerista oli vuosikymmenten mittaan tehty auktoriteetti, jonka lausumiin vedottiin. Hän ei ehtinyt ennen kuolemaansa suunnitella suuren salin sisäpuolta, mutta sekä valitun toteutuksen kannattajat, että sen vastustajat perustelivat kannanottojaan häneen nojaten. Argumentointi oli osin myös eettistä ja keskustelun dokumentointi arkistolähteistä osoittaa, mitä eettisille ajatuksille ja tavoitteille käytännön elämässä voi tapahtua.

Toisen kerran salia uudistettiin 1990-luvulla. Tuolloin korjaamisen pontimena oli viranomaisten määräys poistaa kattoon 1950-luvulla laitettut asbestilevyt. Yleisen antroposofisen seuran johtokunta halusi samalla uudistaa koko salin muotoilun. Aiheen tuominen näin lähelle nykyaikaa on perusteltua, vaikka tutkimuksen päätavoitteena on tutkia 1900-luvun alkukymmenten tilannetta. Saliuudistusten herättämät keskustelut tuovat hyvin esiin toimijoiden käsitykset antroposofisen arkkitehtuurin merkityksistä ja sen olennaisista piirteistä. Aineisto antaa mahdollisuuden kriittiseen tarkasteluun. Kun aluksi käsittelen antroposofista arkkitehtuuria uutta luovana ja avantgardistisena, niin lopuksi tuon esiin ongelmia, joita syntyi, kun liikkeen perustajan oppeja ja periaatteita sovellettiin vuosikymmenestä toiseen vähitellen muodostuneen perinteen mukaan. 1990-luvulla keskustelua käytiin ennen salin toteutuksen ratkaisua, ilmeisesti pyrittiin välttämään 1950-luvun kiivas kritiikki. Toisaalta haluttiin korjata tuolloisia ratkaisuja. Uutta luovia ratkaisuja ei kuitenkaan toteutettu, vaan 1990-luvulla toteutettiin ensimmäisen Goetheanumin salista muotoaiheita lainaava ratkaisu.

Johtopäätökset esitetään luvussa 13.

2. Steiner ja Goetheanum-rakennukset

Rudolf Joseph Lorenz Steiner (1861–1925) syntyi itävaltalaiseen perheeseen Kraljevecissä, joka tuolloin kuului Unkariin, nykyisin Kroatiaan. Perheen isä työskenteli Itävallan rautateillä ja perhe asui eri puolilla Itävaltaa. Rudolf menestyi hyvin koulussa ja opiskeli koulun jälkeen Wienin Teknisessä korkeakoulussa (1879–1883) matemaatiikkaa, fysiikkaa ja kemiaa. Hän myös kuunteli kirjallisuuden ja filosofian luentoja yliopistossa. Opintojen jälkeen hän toimi tieteellisenä avustajana Goethen luonnontieteellisten kirjoitusten Kürschner-edition toimittamisessa ja tutki Goethen tuotantoa ja maailmankatsomusta. Hän julkaisi kirjan Goethen maailmankatsomuksen tietoteoreettisista perusteista 1889,⁹⁵ ja vuotta aikaisemmin hän oli pitänyt Wienin Goethe-yhdistyksessä esitelmän Goethesta uuden estetiikan isänä. Wienin vuosinaan (1890 asti) hän toimi lisäksi toimittajana ja kotiopettajana.

Steiner työskenteli Goethe-Schiller -arkistossa Weimarissa Goethen luonnontieteellisten kirjoitusten Sophien-edition parissa alkaen 1890. Hän valmistui tohtoriksi Rostockin yliopistossa aiheenaan *Die Grundfrage der Erkenntnistheorie mit besonderer Rücksicht auf Fichte's Wissenschaftslehre* (1891), joka ilmestyi kirjana 1892 nimellä *Wahrheit und Wissenschaft*.⁹⁶

1897–1905 Steiner asui Berliinissä ja toimi toimittajana *Magazins für Literatur ja Dramaturgischen Blätter* -lehdissä 1897–1900. Kirjallisten ja tieteellisten aiheiden lisäksi hän kirjoitti teatterikritiikkejä ja osallistui tiiviisti Berliinin kulttuurielämään. Hän piti esitelmiä eri seuroissa – Freien Literarischen Gesellschaft, Giordano Bruno Band ja Die Kommenden-kirjallisuuspiiri – ja tutustui mm. Paul Scheerbartiin ja ”Friedrichshagenern” piiriin. Hän toimi myös opettajana Wilhelm Liebknechtin perustamassa työläisille suunnatussa koulussa (Arbeiterbildungsschule).⁹⁷

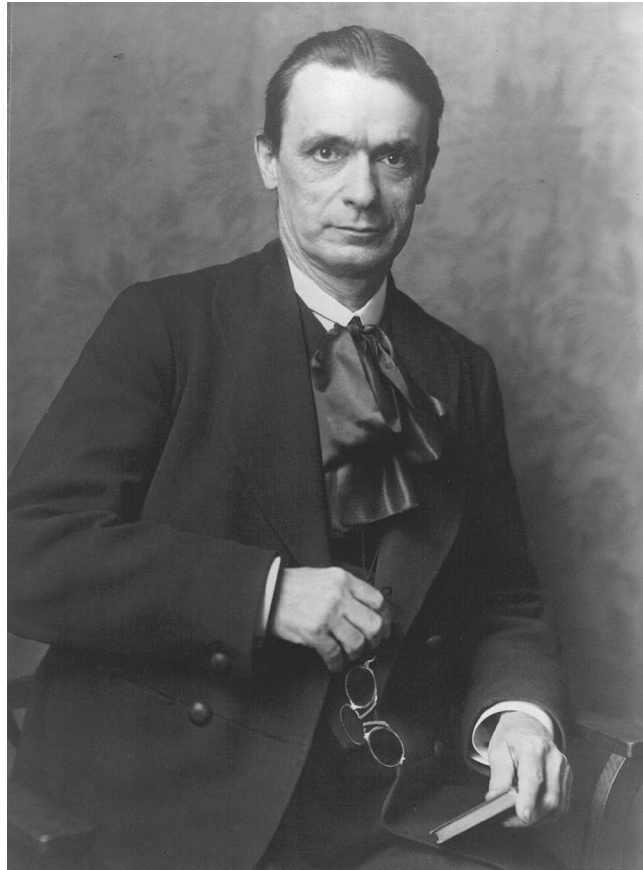
Steiner piti ensimmäiset esitelmänsä Teosofisessa kirjastossa vuonna 1900, liittyi jäseneksi 1902 ja samana vuonna hänestä tuli Teosofisen seuran Saksan osaston pääsihteeri. Jouduttuaan ristiriitaan seuran johdon kanssa, hän perusti kannattajiensa kanssa Yleisen antroposofisen seuran 1912.⁹⁸ Seuran pääpaikaksi valikoitui Dornachin kylä Baselin vieressä

95 *Grundlinien einer Erkenntnistheorie der Goetheschen Weltanschauung* 1889.

96 *Wahrheit und Wissenschaft*. Weimarin aikana hän osallistui myös Cotta’n maailmankirjallisuuden kirjastoa varten Schopenhauer - ja Jean Paul -editioihin ja Berliner Klassiker Ausgaben -sarjan Wieland- ja Uhland-editioihin.

97 Kugler 2010, 300–301.

98 Hemleben 1988, 72–76.; Allgemeine Anthroposophische Gesellschaft, Geschichte. Goetheanumin verkkosivut (Goetheanum, Freie Hochschule für Geisteswissenschaft). Perustamiskokous pidettiin Kölnissä 28.12.1912. Välikko johtavien teosofien, erityisesti Annie Besantin kanssa johtui suhteesta kristinuskoon. Vaikka Steiner torjui eri kirkkokuntien dogmit, hän piti kuitenkin Jeesus Kristusta ja Golgatan tapahtumaa maailman historian keskeisenä tapahtumana. Kun Annie Besant julisti Krishnamurtin Kristuksen ruumiillistumaksi, ei Steiner voinut hyväksyä tätä, eikä tarkoitusta varten perustettua Idän tähti -järjestöä. Siksi hänet erotettiin teosofisesta seurasta. Suurin osa Saksan teosofisen seuran jäsenistä seurasi Steineria Antroposofiseen seuraan.



3 Rudolf Steiner.

Sveitsissä. Sijaintiin vaikutti pitkälti sieltä lahjoituksena saatu tontti suunnitellulle rakennukselle (ensimmäinen Goetheanum). Steiner kiersi ympäri Eurooppaa pitämässä esitelmää, Dornachiin muodostui antroposofinen yhteisö ja siellä järjestettiin kursseja ja koulutusta. Steiner sairastui syksyllä 1924 ja kuoli maaliskuussa 1925.⁹⁹

Kirjallisen toiminnan ohella Steiner luennoi eri puolilla Eurooppaa ja teki aloitteita monilla elämän alueilla: kasvatuksen, koulutuksen, lääkintäpedagogian, laajennetun lääketieteen, maanviljelyksen jne. Steinerkouluja ja päiväkoteja toimii nykyisin tuhansia eri puolilla maailmaa, samoin biodynaamisia maatiloja ja muita koulutuslaitoksia. Lääkintäpedagogisia ja terapeuttisia laitoksia sekä sairaaloita on satoja. Hänen ajatustensa pohjalta on myös syntynyt erilaisia yrityksiä ja pankkeja. Monia taiteita harjoitetaan edelleen hänen ideoihinsa perustuen.

Taiteesta ja arkkitehtuurista

Steiner on eri yhteyksissä puhunut ja kirjoittanut niin kuvataiteesta, arkkitehtuurista kuin musiikista, eurytmiasta ja puhetäiteestä. Hän käsitteli usein samoja asioita eri tilanteissa ja uusista näkökulmista, mikä tekee yksiselitteisen kuvauksen kirjoittamisen esimerkiksi hänen taidekäsityksestään tai estetiikastaan vaikeaksi. Hän piti myös esitelmäsarjan taidehistoriasta, mikä keskittyi lähinnä kuvataiteen kehitykseen suhteessa ihmisen tietoisuuden kehi-

⁹⁹ Elämäkertatiedot perustuvat pitkälti Walter Kuglerin kirjaan *Rudolf Steiner und die Anthroposophie. Eine Einführung in sein Lebenswerk*. 2010. (DuMont Buchverlag, Köln)

tykseen, kuten Steiner sen ymmärsi.¹⁰⁰ Hän piti taidetta tärkeänä monilla elämänalueilla ja painotti taiteen sosiaalista, terapeutista ja pedagogista merkitystä.¹⁰¹ Steinerin mukaan taiteen tuli läpäistä kaikki inhimillisen elämän alueet ja hän käytti taide-sanaa laajassa merkityksessä. Hän puhui korutaiteesta, vaate- tai pukeutumistaiteesta, sosiaalisesta taiteesta, kasvatustaiteesta, parantamistaiteesta ja filosofiasta taiteena.¹⁰² Filosofisen pääteoksensa, *Die Philosophie der Freiheit. Grundzüge einer modernen Weltanschauung* (1894) ensimmäisen painoksen esipuheessa hän rinnastaa filosofian taiteeseen ja toteaa jokaisen filosofin olevan käsitetaiteilija (Begriffskünstler).¹⁰³ Steiner puhui ja kirjoitti taiteesta paljon myös hengentieteen käsittein, mm. siitä miten eri taiteet liittyvät ihmisen eri olemuspuoliin.¹⁰⁴

Steinerin antroposofiselle seuralle suunnittelemaat rakennukset nimettiin Goetheanumeiksi.¹⁰⁵ Steiner oli perehtynyt Goethen tuotantoon vuosien ajan, ja se vaikutti hänen taidekäsitteeseensä. Hän perusteli myös orgaanista arkkitehtuuriaan Goethen ajattelulla. Steiner painotti, että Goetheanum-nimi viittasi Goethen hengen elävään ja kehittyvään organismiin, eikä goetheanismin mausoleumiin.¹⁰⁶ Hän sovelsi rakennuksiinsa erityisesti Goethen metamorfoosi-ajattelua. Tätä käsitellään seuraavissa luvuissa. Steiner painotti sitä, että Goethe oli ymmärtänyt hengenelämän ja taiteen kokonaisuutena. Oman aikansa ongelmana hän piti sitä, että taidetta ei nähty tarpeellisena vaan eräänlaisena luksuksena. Sen vuoksi hänen mielestään ei myöskään sopinut ihmetellä, että taide oli omaksunut tiettyä luksusluonnetta.¹⁰⁷ Steinerin mukaan taiteen suhde henkiseen oli aikaisemmin määritelty myös arkkitehtuuria ja rakentamista, kun taas hänen aikanaan hyötytarkoitukset olivat määrääviä. Kauneudesta ja taiteellisesta luovuttiin hyödyn vuoksi ja taiteellista rakentamista sanottiin kalliiksi. Samantapaisia ajatuksia esittivät myös muut aikakauden arkkitehdit, kuten William Morris ja Henry van de Velde, jonka mielestä taidetta ja arkkitehtuuria käytettiin väärin, vain arkipäiväisen ajatuksettomuuden lisukkeena.¹⁰⁸ Matthias Schirren kiteyttää van de Velden ja Bruno Tautin ajatuksia taiteen korkeammasta merkityksestä:

*„Die Rückbindung der Kunst an ein höheres Gesetz ist mehr als ein bloß religiöses Spiel. Sie trifft die Grundlage aller Kunst, wenn Kunst mehr sein will als nur unverbindliche, subjektive Aussage in einer von objektiven Zwängen regierten Welt.“*¹⁰⁹

Steiner oli vakuuttunut siitä, että rakennettu ympäristö vaikuttaa ihmiseen, vaikka usein tiedostamattomasti. Ympäristö vaikuttaa enemmän kuin vaikkapa luetut materialistiset kirjoi-

100 Steiner, Rudolf 1981, *Kunstgeschichte als Abbild innerer geistiger Impulse*. GA 292, Dornach 1981. 13 esitelmää Dornachissa 8.10.1916–29.10.1917.

101 Fäth, Reinhold Johann 2005, *Rudolf Steiner Design. Spiritueller Funktionalismus*.

102 Fäth 2005, 35.

103 Steiner 1894, 7. ”/.../die Wissenschaft soll selbst organisch-lebendig werden. /.../Im Komponieren dienen die Gesetze der Kompositionslehre dem Leben, der realen Wirklichkeit. Genau im demselben Sinne ist die Philosophie eine Kunst. Alle wirklichen Philosophen waren Begriffskünstler. Für sie wurden die menschlichen Ideen zum Kunstmateriale und die wissenschaftliche Methode zur künstlerischen Technik./.../ Wir haben dann nicht bloß ein Wissen von den Dingen, sondern wir haben das Wissen zum realen sich selbst beherrschenden Organismus gemacht; unser wirkliches, tätiges Bewusstsein hat sich über ein bloß passives Aufnehmen von Wahrheiten gestellt.”

104 Ks. Steiner (1914–1915) 1990. *Kunst im Lichte der Mysterienweisheit*.

105 Alkuun Dornachiin rakennettua rakennusta kutsuttiin Johannesbauksi. Nimi muutettiin Goetheanumiksi 1916.

106 Steiner (1920) 2016, 113. ”.../der schon erlebt hat den Unterschied zwischen einem Mausoleum des Goetheanismus und dem, was sein könnte, ein lebendiger Organismus für den Goethe-Geist, aber in seiner Fortentwicklung, jetzt für 1920, in fünfzig Jahren für 1970 usw.”

107 Steiner (1923) 2002, 26, 113.

108 Schirren 2003, 40. Sit van de Velde 1902.

109 Schirren 2003, 40.

tukset, koska se hänen mielestään vaikuttaa alitajuisesti sieluun.¹¹⁰ Hän katsoi myös modernin teknisen ympäristön irrottavan ihmisen luonnosta ja vaikuttavan häiritsevästi. Hän ei kuitenkaan pitänyt ratkaisuna vetäytymistä modernista elämästä, vaan sielunvoimien kehittämistä sen kestämiseen ja kehittämiseen.¹¹¹

Steiner julisti uudenlaisen taiteen tarpeellisuutta ja uutta sosiaalisesti relevanttia taidetta, joka yrittäisi voittaa yhteiskunnallisen vieraantumisen, mutta hänen ajatuksensa eivät juuri saaneet vastakaikua antroposofisen liikkeen ulkopuolella. Sen sijaan antroposofisen liikkeen piirissä Steinerin taidekäsitys ja muotoiluperiaatteet ovat tuottaneet selvästi tunnistettavan tyylin, joka kattaa grafiikan, tuotesuunnittelun, maalauksen, kuvanveiston ja arkkitehtuurin.¹¹² Näin selvän tyylin syntymiseen hän ei itse uskonut. Häneltä kysyttiin vuonna 1921, eikö taide, jota tehdään antroposofisen opin vaikutuksesta, tule tendenssimäiseksi, yksitoikkoiseksi ja epäkiinnostavaksi, ja eikö ole vaara, että taiteelle tulee antroposofinen leima. Steiner piti mahdottomana ajatusta, että antroposofia koskaan pyrkisi vaikuttamaan taiteeseen antroposofisen opin kautta. Oppia ei voinut hänen mielestään siirtää taideteokseen, koska oikea antroposofia johtaa sisäiseen kokemukseen jostakin paljon alkuperäisemmästä ja elävämmästä kuin antroposofinen oppi. Eikä elävästä hengestä luotu taide voisi tulla yksitoikkoiseksi. Steiner vakuutti, että jos rakennuksen (ensimmäinen Goetheanum) tultua valmiiksi hänen pitäisi rakentaa toinen rakennus, siitä tulisi aivan erilainen kuin ensimmäisestä, ja jos kolmas, siitä tulisi erilainen kuin kummastakaan aikaisemmasta.¹¹³

Ensimmäinen Goetheanum

Ensimmäinen Goetheanum rakennettiin Dornachiin kukkulalle Jura-vuoriston alueelle. Pui-
nen rakennus kohosi vaalealta betoniterassilta, ja sen kaksi suurta kupolia oli katettu norjalaisella, valossa hohtavalla harmaanvihreällä liuskekivellä. Rakennusta leimasivat pehmeät ja pyöreät muodot ja erityisesti ikkuna- ja oviaukkojen ympäristät oli muotoiltu voimakkain, ikään kuin pullistunein muodoin. Rakennuksen valmistumista edelsivät tiiviit suunnittelu- ja suunnitelmien muutosvaiheet.

Teosofisen seuran toiminta vilkastui 1900-luvun alkuvuosina niin, että oman rakennuksen tarve alkoi tulla ilmeiseksi. Erityisesti ns. mysteerinäytelmien katsojamäärä kasvoi jatkuvasti.¹¹⁴ Vuonna 1911 yhtä esitystä seurasi 600–1000 henkeä, ja tuona vuonna näytelmiä esitettiin vuokratiloissa kahdeksan kertaa. Yksi esitys kesti aamukymmenestä viiteen ilta-

110 Ks. Steiner (1907) 1993, 86.

111 Steiner (1914) 1990, 17–31, 36.

112 Ks. Fäth 2005, 29, 35.

113 Steiner (1921) 1996 GA 77, 105. ”Dasjenige aber, was wirkliche Anthroposophie ist, das führt ja, ob man's nun an der Lehre anfasst, ob man's an der Kunst anfasst, das führt zu dem innerlichen Erleben von etwas durchaus Ursprünglicherem, als anthroposophische Lehre ist und anthroposophische Kunst ist, von etwas, was lebendig weiter zurückliegt im Menschen /.../ Ich kann jedenfalls nicht nachfühlen, daß ein Leben aus einer solchen Kunstentwicklung heraus dazu führen könnte, eintönig zu werden, denn – ich möchte jetzt nur illustrativ sprechen – ich kann Ihnen die Versicherung geben, wenn, nachdem dieser Bau fertig ist, ein anderer von mir gebaut werden müßte, so würde er ganz anders werden, so würde er ganz anders aufschauen. Ich würde niemals imstande sein, in monotoner Weise diesen Bau noch einmal zu bauen; und einen dritten würde ich wieder anders bauen – es wird ja sicher in dieser Inkarnation nicht mehr dazu kommen.”

114 Steiner kirjoitti 1910–1913 neljä mysteerinäytelmää: Die Pforte der Einweihung (Initiation), Ein Rosenkreuzermysterium, suom. Vihkimyksen portti; Die Prüfung der Seele, suom. Sielun koettelemus, Der Hüter des Schwellen, Kynnyksen vartija, Der Seelen Erwachen (Sielujen herääminen). Näytelmät kuvaavat viiden henkilön vaiheita henkisellä kehitystiellä, aistimaailman ohella näytelmät tapahtuvat myös sielullisessa ja henkisessä todellisuudessa. Näytelmissä seurataan henkilöiden vaiheita eri maan elämissä ja elämien välillä. Samat henkilöt syntyvät uudelleen maan päälle eri aikoina.



4 Ensimmäinen Goetheanum ympäristöineen vuonna 1920.

päivällä.¹¹⁵ Münchenin teosofisen seuran piirissä perustettiin huhtikuussa 1911 Johannesbau-yhdistys, joka ryhtyi suunnittelemaan rakennusta Müncheniin.¹¹⁶ Steiner ei liittynyt yhdistyksen jäseneksi, mutta ryhtyi sen sijaan sen taiteelliseksi neuvonantajaksi. Steiner oli arkkitehtina amatööri, ja hän tarvitsi ideoidensa toteuttamiseen arkkitehtejä. Rakennusta suunniteltiin mysteerinäytelmien esityspaikaksi sekä perustettavalle hengentieteelliselle korkeakoululle.¹¹⁷ Arkkitehti Carl Schmid-Curtius (1884–1931) valittiin rakennuksen suunnittelijaksi.¹¹⁸ Tosin pohjakaavan kanssa alkoi työskennellä rautatieinsinööri Alexander Strakosch (1879–1958).¹¹⁹ Steinerin ohjeen mukaisesti pohjakaavan tuli muodostua kahdesta toisensa leikkaavasta ympyrästä.¹²⁰ Tontti ostettiin Münchenistä heinäkuussa 1911 ja ensimmäiset piirustukset olivat valmiina elokuussa.¹²¹ Tämä kaksoiskupolirakennus suunniteltiin rakennettavaksi kivistä ja betonista itä-länsi-suuntaiseksi. Rakennuslupaa haettiin helmi-

115 Strakosch, 1928. Teosofisen seuran Saksan osaston jäsenmäärä kasvoi: 1905: 377, 1906:511; 1907:872, 1908: 1150, 1909:1500; 1910: 1950, 1911: 2318, 1912: 2557, 1913: 3702. Esityksiä varten vuokrattiin mm. Münchenin Schauspielhaus, Gärtnerplatztheater ja Volkstheater.

116 Lindenberg 1997, 530–531. Perustajajäseniä olivat Sophie Stinde, Pauline Gräfin Kalckreuth, Felix Peiper, Otto Graf Lerchenfeld, Hermann Linde, Schmid-Curtius.; Teosofisen seuran Weimarin osasto ehdotti 1910 rakennuspaikaksi Weimaria, minkä Steiner kuitenkin torjui, mm. perustein, ettei uutta rakennusta tullut sijoittaa paikkaan, jonka kukoistuskausi oli jo takana – Weimarissa voitiin Steinerin mukaan kehittää vain arkistotoimintaa. Ohlenschläger 1999, 77.

117 Ohlenschläger 1999, 83. 12.11.1911 esitettiin em. rakennuksen käyttötarkoitus ja samana päivänä Steiner piti esitelmän ”Und der Bau wird Mensch – Die Ziele des Johannes-Bauvereins. Tilaisuudessa esitettiin myös uudet rakennuspiirustukset.

118 Biographien Dokumentation der Forschungsstelle Kulturimpuls (verkkosivusto), Carl Schmid-Curtius.

119 Zadov, Alexander Strakosch, Biographien Dokumentation der Forschungsstelle Kulturimpuls (verkkosivusto).

120 Kemper 1966, 187. Steiner oli kertonut myöhemmin, että idea kaksoiskupolirakennuksesta oli peräisin vuodelta 1908 ja että hän 1909 yksityisessä tilaisuudessa oli piirtänyt sen pohjakaavaksi müncheniläisille ystävilleen (23.1.1920).

121 Ohlenschläger 1999, 78. Tontin koko 8150 neliömetriä, Germania-, Fuchs- und Ungererstrassen välissä lähellä Karolinenplatzia.

kuussa 1912, se myönnettiin, mutta siitä valitettiin. Lokakuussa 1913 sisäasiainministeriö epäsi rakennusluvan ja Münchenin rakennushankkeesta luovuttiin kokonaan.¹²²

Hyvin nopeasti päätettiin rakentamisesta Sveitsiin Dornachiin lähelle Baselia, mistä seura sai lahjoituksena maata. Steiner oli käynyt 1912 esitelmämatkalla Dornachissa, jossa Grossheintzin perhe omisti kaksi hehtaaria maata ja kesähuvilan. Perhe luovutti maa-alueen Teosofisen seuran käyttöön, ja kun Münchenin rakennuslupa lopullisesti evättiin, oltiin Sveitsissä jo aktiivisia. Koko kukkulan hankkimiseen seuralle tarvittiin ja saatiin myös muiden Teosofisen seuran jäsenten apua.

Müncheniin tehdyt suunnitelmat siirrettiin Dornachin kumpuilevaan vuoristomaiseen. Ensimmäiset asemapiirrokset Dornachiin ovat jo maaliskuu- ja huhtikuulta 1913. Niissä kaksoiskupolirakennus on sijoitettu ympyränmuotoisen aidan sisään ja rakennuksesta lähtee ulos kolme käytävää. Päärakennuksen ympärillä on joitakin pienempiä rakennuksia. Arkkitehteiksi valittiin Carl Schmid-Curtius ja Ernst Aisenpreis (1884–1949)¹²³ loppukesällä 1913.¹²⁴ Rakennuksen ulkopuoli suunniteltiin kokonaan uudestaan. Kaupunkirakenteessa ulkopuoli oli tarkoitettu profaania maailmaa varten ja sisätilojen muotoilu oli tärkeää. Dornachin avoimessa maisemassa tilanne oli toinen, rakennus tuli kukkulalle, josta se näkyi kauas moneen suuntaan, joten ulkoasuun kiinnitettiin enemmän huomiota.

Rakennuksen pohjakaavassa säilyivät kaksi toisensa leikkaavaa ympyrää ja niitä kattavat pyöreät kupolit. Suurempaan pyöreään tilaan sijoitettiin noin 900 hengen katsomo, jota reunustivat kummallakin puolella seitsemän pylvästä. Niiden takana kulki käytävä. Pienempi tila oli näyttämö, ja siellä pylväitä oli 12. Katsomossa oli lisäksi parvi ja parveke. Noin 200 m²:n suuruista näyttämöä ympäröi puolipyöreä rakennusosa, jossa säilytettiin kulisseeja ja esiintymisasuja. Ympyröiden leikkauskohdasta erkanivat suorakaiteen muotoiset sivusiivet, jotka muotoiltiin ulkoa pyöreäkulmaisiksi. Niissä oli kummassakin pieni sali sekä säilytys- ja toimistotiloja.¹²⁵

Katsomo muodosti rakennuksen päämassan (34 m pitkä, sisältä 24 m korkea), näyttämö taas oli 24,7 m pitkä ja 23 m korkea. Pienen kupolin suhde suureen oli kolmen suhde neljään. Pienen kupolin säde oli 12,4 m ja suuren 17 m. Symmetria-akseli oli länsi-itä suunnainen. Puinen rakennus kohosi betoniterassilta, joka kiersi rakennuksen länsipuolen ja sivusiivet. Pääsisäänkäynti oli ensimmäisen kerroksen länsipäässä terassitasolla. Pohjakerroksen sisäänkäynti oli etelästä. Vaatenaulakot olivat pohjakerroksessa.¹²⁶ Betonista sokkelia ja terassia pystytettiin muotoilemaan helposti, ja sen arvioitiin myös sopivan Jura-vuoriston

122 Sama, 84, 86–89. Münchenin rakennuslupaviranomainen lähetti piirustukset hyväksyttäväksi tonttiin pohjoisessa rajautuvan tontin omistajalle, protestanttiselle pyhän Markuksen kirkon kirkkohallitukselle sekä kolmelle viranomaistaholle (an den Stadtmagistrat, an das Kommando der Berufsfeuerwehr und an die Versicherungskammer.) Viranomaisilla ei ollut mitään rakentamista vastaan, sen sijaan Markuksen kirkon kirkkohallituksen mukaan ”Erteilung der Baugenehmigung unabdinglich war”. Theodor Fischeriltä pyydetyn lausunnon mukaan rakennushanke heikentäisi Markuksen kirkon taiteellista vaikutusta. Kuitenkin 29.3.1912 Münchenin Taiteilijakomitea hyväksyi hankkeen ehdolla, että Johannesbaun arkkitehti olisi yhteydessä juryyn, johon myös T. Fischer (tämä oli jo lieventänyt lausuntoaan) kuului. Müncher Lokalbaukommission antoi em. ehdoilla luvan 20.4.1912. Kirkkohallitus valitti päätöksestä sisäasiainministeriöön (Kammer des Innern), joka ei hyväksynyt suunnitelmia. Niitä muutettiin vaatimukset täyttäväksi, mutta uusiakaan piirustuksia ei hyväksytty kauneussyyhin vedoten. Viimeiset vetoamukset hylättiin lokakuussa 1913. Steiner piti syypäinä hankkeen torjumiseen Münchenin taide-eksperttejä, joiden taiteellista makua suunnitelmat eivät tyydyttäneet, vaan aina olisi pitänyt vain tehdä uusia suunnitelmia.

123 Aisenpreis, Berenike, Ernst Aisenpreis. Biographien Dokumentation der Forschungsstelle Kulturimpuls (verkkosivusto).

124 Ohlenschläger 1999, 89–92. Ensimmäiset asemapiirrokset päivättiin 26.3.1913, seuraavat 2.4.1913. Arkkitehdit valittiin loppukesällä ja rakennustyöt aloitettiin syksyllä, peruskivi laskettiin 1913. Rakennuspiirustukset 27.11.1913.

125 Steiner, Rudolf (1921) 2017, 65, 67.

126 Steiner, Rudolf (1921) 2017, 64.

muotoihin. Ympäristöön sopeutumista tavoiteltiin myös kupolien katteeksi valitulta norjalaiselta siniharmaalta liuskeelta.¹²⁷ Sekä puumateriaali että rakennuksen rakenne mahdollistivat puun käsittelyn ja muotoilun tavoiteltujen orgaanisten päämäärien mukaan. Rungossa käytettiin ristikkorakennetta, joka peitettiin yhteen liitetyillä paksuilla puulevyillä, jotka mahdollistivat plastisen muotoilun.¹²⁸

Rakennuksen ulkopuolella ikkunoiden ja ovien puitteissa oli veistoksellisia puumuotoja. Sisätiloissa puisten pylväiden sokkelit, kapiteelit ja arkkitraavit veistettiin voimakkein muodoin. Sisäpuolen kupoleihin maalattiin antroposofinen tulkinta maailmanhistoriasta. Rakennukseen valmistettiin yhdeksän suurta (3,70 m x 4,40 m) kolmiosaista lasi-ikkunaa, kahdeksan katsomoon ja yksi länsipäätyyn. Kuva-aiheet esittivät ihmisen henkistä kehitystietä. Näiden värit vaihtuivat länsipäädyn ikkunan punaisesta, vihreään, siniseen, violettiin ja roosaan. Rakennukseen kuului myös suuri puuveistos, Ihmiskunnan edustaja. Se oli tarkoitus sijoittaa näyttämölle kohtaan, johon veistotyön lännestä itään suuntautuvan liikkeen oli tarkoitus osoittaa.

Kevät 1914 oli tiiviin rakentamisen aikaa. Samaan aikaan kun kupoleita katettiin liuskeella, valmistettiin puutyöverstaassa arkkitraaveja ja pylväitä. Kesäkuussa 1914 pylväät ja arkkitraavit vietiin paikoilleen ja rakennettiin telineet kupolin sisäpuolen maalausta varten.

Rakennustöitä jatkettiin 1.8.1914 puhjenneen maailmansodan aikana. Työt hidastuivat kuitenkin heikentyneen rahatilanteen vuoksi, ja monet rakentajista kutsuttiin sotapalveluun. Työhön osallistuneet rakentajat ja vapaaehtoiset edustivat 17 kansallisuutta. Töihin tuli myös useita taiteilijoita, mm. venäläinen symbolistisena kirjailijana tunnettu Andrej Belyj, hänen myöhempi vaimonsa graafikko Assja Turgenieff, Maria Strakosch-Giesler ja Margarita Woloschin.¹²⁹ Steiner osallistui aktiivisesti rakentamiseen ja valvoi töitä. Monet mukana olleet ovat kuvanneet elävästi rakentamista, ja useita kertomuksia julkaistiin vuosikymmenten mittaan Antroposofisen seuran julkaisemassa *Das Goetheanum* -lehdessä. Monille työn tekeminen käsillä oli uutta, ja kokemuksia leimaa suuri innostus.¹³⁰ Nikolai Turgenieff tuli tal-koolaiseksi keväällä 1914. Hän kertoo, miten Steiner kulki työmaalla, kertoi tarinoita ja vitsejä ja näytti mallia puun käsittelyyn.¹³¹ 1914 alkoi työntekijöiden aloitteesta säännöllinen eurytmia.¹³² Turgenieff kuvaa työskentelyä rakennustyömaalla, touhua ja innokkuutta, mutta myös väsymystä. Hän kuvaa sodan syttymistä edeltävän kesän kuumuutta, ja sitä miten Steinerin poikamainen iloisuus loppui sodan syttymisen myötä. Taiteilijoita kutsuttiin rintamille, mutta työ jatkui, kanuunoiden äänet kuuluivat kaukaa.¹³³ Virallisesti ensimmäinen Goetheanum avattiin vasta 26.9.1920, ja se tuhoutui tulipalossa/tuhopoltossa 31.12.1922–1.1.1923. Tuli riehui koko yön sammutusyrityksistä huolimatta, ja aamulla jäljellä oli vain savuavat rauniot.

127 Sama, 23–24. Steiner kertoi, miten esitelmämatkalla Norjassa 1913 ”sah ich diesen wunderbaren voßischen Schiefer. Und dieser voßischen Schiefer glänzt nun von den Doppelkuppeln im Sonnenschein, so daß man eigentlich das Gefühl hat: dieser grünlich-gäuliche Sonnenglanz, der sich einem da reflektiert, der gehört in diese ganze Landschaft hinein.”

128 Wyssling 1924. Wyssling-Bitterli, Walter, rakennusinsinööri (13.11.1891–27.01.1926), verkkosivusto Biographien Dokumentation der Forschungsstelle Kulturimpuls.

129 Kugler 2010, 118. Strakosch-Giesler oli Kandinskyn oppilas ja Woloschin Ilja Repinin oppilas.

130 Ks. *Das Goetheanum*-lehti: Uehli; *Erinnerungen an das Goetheanum*, 28.1.1923.; Steffen Albert, *Begegnungen mit Rudolf Steiner*, V, 12.7.1925; VI 19.7.1925. Steffen kuvaa kaunopuheisesti ensi kosketustaan meisseliin ja puun kaivertamiseen, arvioi sen myös vaikuttaneen voimakkaasti omaan kirjailijan työhönsä.; Arkkitehti Felix Durach kirjoitti 19.8.1928 käsityön merkityksestä rakentamisessa. Hänen mielestään käsityöllä oli itseisarvoa, joka ylittää sillä saatavan hyödyn.

131 Turgenieff, N., DG. 23.5.1926.

132 Eurytmia on Steinerin kehittämä liikuntataidemuoto, jossa pyritään tekemään sanaa ja musiikkia näkyväksi liikkeiden avulla.

133 Turgenieff, N., DG. 23.5.1926.

Toinen Goetheanum

Toisen Goetheanumin suunnittelu aloitettiin pian ensimmäisen tuhoutumisen jälkeen. Ensimmäinen oli rakennettu pääasiassa mysteerinäytelmien, eurytmian ja esitelmien esityspaikaksi. Nyt antroposofinen liike tarvitsi enemmän tilaa myös hallinnollisiin tehtäviin, sillä liike oli kasvanut ja levinnyt eri puolille maailmaa. Jo maaliskuussa 1923 Steiner kirjoitti *Das Goetheanum* -lehdessä uudesta rakennuksesta, jonka pitäisi olla ensimmäistä suurempi, jotta tilaa olisi sekä tieteelliselle että taiteelliselle työlle.¹³⁴ Hän puhui 31.12.1923 ja 1.1.1924 uuden rakennuksen muotoilusta ja luonnosteli liitutaululle ensimmäisen Goetheanumin länsiseinän muotoja, nyt betoniin sopivina.¹³⁵

Paloturvallisuuden vuoksi päätettiin heti alkuun tehdä uusi rakennus betonista. Kerroksia olisi nyt useampia, ja sali esityksiä ja esitelmiä varten sijoitettiin toiseen kerrokseen. Alemman kerroksen pienemmät salit olisivat esitelmä- ja taiteellista sekä tieteellistä työskentelyä varten. Muutamaa kuukautta myöhemmin Steiner oli tehnyt mallin suhteessa 1:100 rakennuksen ulkopuolen muotoilua varten ja luonnoksia sisätiloihin.¹³⁶ Tässä suunnitelmassa puolipyöreä sali oli muuttunut nelikulmaiseksi. Rakennuksen perussommitelma säilyi ennallaan: sisäänkäynti oli lännessä, sivusisäänkäynnit etelässä ja pohjoisessa ja rakennus oli symmetrinen keskiakselinsa suhteen.

Arkkitehti Ernst Aisenpreis teki huhtikuussa ensimmäiset piirustukset rakennuksesta, ja rakennusviranomaisille jätettiin toukokuussa julkisivukuvat, poikkileikkaus ja pohjakava.¹³⁷ Aisenpreis johti rakentamista, rakennustoimistossa työskentelivät myös arkkitehdit Hermann Moser¹³⁸ ja Hermann Ranzenberger¹³⁹, kesäkuussa 1924 nuorimpana tuli mukaan Albert von Baravalle.¹⁴⁰

Rakennushanketta vastustavat olivat keränneet 100 000 nimen adressin vastustamaan rakentamista.¹⁴¹ Antroposofit arvelivat, että hankkeella vastustettiin ylipäänsä antroposofiaa, koska suuri osa allekirjoittajista ei tuntenut rakennushanketta eikä seutua. Pääosa vastustajista kuului katolisiin piireihin. Albert Steffen kirjoitti *Basler Nachrichten* -lehteen avoimen kirjeen Schweizerischen Heimatschutze -yhdistyksen puheenjohtajalle, koska oli eri tahoilta kuullut kyseisen yhdistyksen arvelevan, että Goetheanumin uudelleen rakentaminen loukkaaisi sveitsiläisten tunteita. Steffen suri sitä, että kotiseudun suojele otettiin aseeksi pahan- tahtoiseen toimintaan.

Lehdessä *Hochwacht* (Wintherthur) oli julkaistu 16.6.1924 artikkeli, jossa toista Goetheanumia kuvattiin seuraavasti:

*"Das Monstrum wird 75 Meter lang und 60 m breit und 43 m hoch. Aus der Ferne wird es den Eindruck eines klotzigen Felsens machen in der unheimlichen Form eines riesigen Totenschädels!"*¹⁴²

134 Ensimmäinen Goetheanum 65 000 kuutiometriä, toinen 110 000 kuutiometriä.

135 31.12.1923 Pohjakaavassa näyttämö oli puolipyöreä.

136 Baravalle, Albert, 1966, 17. Malli syntyi kolmen päivän työn tuloksena 10–12.3.1924.

137 Ohlenschläger 1999, 108–109.

138 Hermann Moser (9.1.1890–2.2.1945). Biographien Dokumentation der Forschungsstelle Kulturimpuls (verkkosivusto),

139 Hermann Ranzenberger 14.7.1891–13.9.1967. Ermel, Biographien Dokumentation der Forschungsstelle Kulturimpuls (verkkosivusto),

140 Albert von Baravalle (9.3.1902–2.4.1983). Baravalle, Erika, Biographien Dokumentation der Forschungsstelle Kulturimpuls (verkkosivusto), Krause-Zimmer 1995, 135. Rakennustoimisto sijaitsi Lasitalossa, sen suuressa keskitilassa.

141 Sondernummer der Wochenschrift DG. 18.12.1924, Antwort des Gemeinderates Dornach in Sachen Wiederaufbau des Goetheanums an das gegnerische Aktionskomitee, 27.11.1924.

142 Sama. Lainauksessa rakennusta luonnehditaan hirviöksi ja pääkalloa muistuttavaksi.

Steffen luonnollisesti puolusti rakennusta ja sen sopeutumista maisemaan.¹⁴³ Vastustavista kannoista huolimatta Dornachin kunta puolsi rakentamista, eikä myöskään Inspektorat der Gebäude-Brandversicherung nähnyt syytä hylätä hakemusta. Solothurnin kantonsrat hyväksyi rakennussuunnitelmat 9.9.1924.¹⁴⁴ Ehtona oli kuitenkin rakennuksen madaltaminen ja itäfasadin voimakkaampi jäsentely. Lisäksi kattopintojen ja ulkoseinien väriä piti sopeuttaa ympäristöön sekä laittaa katsomon ja näyttämön väliin paloturvallinen esirippu.¹⁴⁵ Suunnitelmia muutettiin: korkeuden vähentämiseksi Steiner lisäsi rakennukseen puolikantavan kulmapylvään ja kattolistan. Myös terassia muutettiin, koska tarkemmassa tutkimuksessa oli huomattu vanhan terassin vaurioituneen. Samalla saatiin paremmin uuteen rakenteeseen sopiva ratkaisu. Rakennusviranomaiset hyväksyivät uudet suunnitelmat rakennuspaikkakäynnillä marraskuussa 1924. Rakentaminen aloitettiin alkuvuonna 1925. Steiner kuoli maaliskuun 30. päivä 1925.

Steiner oli tehnyt luonnoksia terassia varten.¹⁴⁶ Lujuuslaskelmia, laudoitusta ja betonia varten tarvittiin koko rakennuksesta uusi malli. Sitä työstivät arkkitehdit ja kuvanveistäjät mm. Carl Kemper (1881–1957)¹⁴⁷, joka myös toteutti uuden mallin. Hän muotoili länsiseinän terassilta räystäääseen asti Steinerin mallin mukaan ja teki tarpeellisen lyhennyksen katto-osaan. Hän levensi kamanaa suorakulmaisen keskellä olevan aukon yläpuolella ja sovitti julkisivuun salin korkeudella olevan länsi-ikkunan. Sisääntulojulkisivun korkeus ja leveys lähestyivät toisiaan niin että korkeus terassinpohjalta katon räystäääseen vastaa läntisen salin seinän leveyttä. Uusi malli tehtiin suhteessa 1:20, ja Kemperin mukaan sen tekeminen vaati tarkkuutta ja ”ymmärtävää myötäelämistä”, jotta osattiin erottaa, mikä vanhassa mallissa oli satunnainen sormenpainallus ja mikä tarkoituksellinen muoto.¹⁴⁸

Toisessa Goetheanumissa päädyttiin suoriin linjoihin ja tasaisiin pintoihin ympärysmuurissa ja katossa, jonka kulmakaltevuudet liittäivät seinät ja katon toisiinsa. Länsiportaalin suuntaan veistoksellisuus kasvaa, ja linjat ja tasomuodot tulevat pienemmiksi ja monimuotoisemmiksi. Rakennuksen ulkopuolen itäpää on kulmikas ja yksinkertainen. Pohjakaava muistuttaa ristiä, toisessa kerroksessa ristikeskus on suuren salin näyttämön ja katsomon rajan kohdalla. Katsomo on puolisuunnikkaan/trapetoidin muotoinen ja näyttämö suorakulmainen. Kupolien sijaan katto rakentui erikokoisista tasopinnoista. Rakennus seisoo perustalla, joka muodostaa rakennusta ympäröivän terassin, niin että sen länsiosan ympäri voi kävellä.

Rakennuksen alakerroksissa on ateljee-, esitelmä- ja harjoitus- ja työtiloja ja yläkerrassa sali, jossa on tila noin 1000 katsojalle ja kuulijalle. Alhaalla on harjoitusnäyttämö ja ylhäällä varsinainen näyttämö. Sisätilojen muotoilu seuraa ulkomuotoja. Katon tasot ja linjat seuraavat katsomon kohoamista. Sisätilojen, erityisesti suuren salin muotoilussa tuli ratkaista esitelmien, eurytmian ja mysteerinäytelmäesitysten vaatimukset. Steiner puhui myös monumentaalisesta toteutuksesta.¹⁴⁹ Sisätilojen muotoilu aiheutti ongelmia, koska Steiner ei ollut

143 Sama. Hanketta vastustivat Schweizerische Vereinigung für Heimatschutz, Bund Schweizerischer Architekten, Die Gesellschaft schweizerische Maler, Bildhauer und Architekten ja Pro Campagna (sveitsiläinen maisemansuojeluyhdistys) ja Basellandin kantonin hallitus. Ks. Ohlenschläger 199, 110.

144 Sama, 110. Ohlenschläger on dokumentoinut viralliset päätös- ja lausuntopäivämäärät.

145 Sama.

146 Baravalle 1966, 17–19.

147 Carl Kemper 1881–1957, kuvanveistäjä. Opiskellut myös Berliinin teknisessä korkeakoulussa. Tuli Dornachiin 1914. Baravalle, Erika, Biographien Dokumentation der Forschungsstelle Kulturimpuls (verkkosivusto).

148 Baravalle, 1966, 17–19. ”Der anders geartete Modus der Höhen-Verkürzung an der Westfront gegenüber der übrigen Gestaltung des Baues bedurfte eines Überganges. Dieser wurden dann gefunden in einer Verbreiterung des Säuleskopfes der seitlich am Bau stehenden Säulen. Verbreiterung war aber tragbar; denn dadurch konnte die Hauptfront nach dem genauen Entwurf Rudolf Steiners gestaltet werden.”

149 Steiner 1924, D.G. 18.12.1924.



5 Toinen Goetheanum ympäristöineen vuonna 1933.

ehtinyt suunnitella tai antaa ohjeita niihin. Vähän ennen kuolemaansa hän ehti myöntyä sivusiipien leventämiseen noin kolmella metrillä.¹⁵⁰ Assja Turgenieff, joka oli kaivertanut ensimmäisen Goetheanumin lasi-ikkunat, muutti nämä kuva-aiheet kolmiosaisista ikkunoista uuden rakennuksen korkeisiin ja kapeisiin ikkunoihin. Näin alun perin vierekkäin sijoitetut aiheet asetettiin allekkain. Viimeinen ikkuna valmistui vasta toisen maailmansodan jälkeen.¹⁵¹

Rakentaminen aloitettiin 1925 ja se sujui alkuun ripeästi, koska työvoimaa oli noin 120 henkeä.¹⁵² Huolimatta palovakuutuksesta saaduista rahoista sävytti varojen puute rakentamista, ja antroposofisen seuran johtokunta vetosi useamman kerran jäsenistöön lahjoitusten saamiseksi.

Rakennus valmiiksi valettuine muotoineen vapautettiin peitteistään jouluna 1927. Albert Baravalle kuvaa miten telien ja suojien poistamisen jälkeen, betonin ollessa märkää, tuli kylminä öinä rakennuksen pintaan hieno kuurakerros. Vielä kuivumisen jälkeenkin pinta eli ihmeellisesti valon ja varjon myötä. Hän kuvaa kauniisti rakennusta eri vuoden ja vuorokauden aikoina.¹⁵³ Talo vihittiin käyttöön 1928, mutta sisätiloja käytettiin vuosikymmeniä viimeistelemättöminä, sillä rahaa tilojen loppuun saattamiseen ei ollut.

150 Ohlenschläger 1999, 111.

151 Assja Turgenieff-Bugajeff (2.5.1890–16.10.1966). Synt. Turgenieff, käytti myös nimiä Assia Belyj, Belyi, Bugajew. Streit, Heid, Biographien Dokumentation der Forschungsstelle Kulturimpuls (verkkosivusto).

152 Hasler 2005, 21.

153 Baravalle 1935. Mallin hyvin tunteneille oli yllätys nähdä rakennus ilman telineitä "in ihrer wahren Größe in der Wirklichkeit stehen zu sehen." Baravalle 1966, 20.

Ympäristösuunnittelu

Steiner suunnitteli myös Goetheanumin ympäristöä: tiet ja tienviitat, penkit ja puistonportit. Alue käsitti 450 aaria, ja korkeusero oli noin 14 metriä. Lännestä kohti Goetheanumia johtava tie on kuudesta seitsemään metriä leveä ja sitä reunustavat asymmetriset tiekivet. Kummallakin puolella on seitsemän pientä (77 cm, 34x41) ja kaksi suurta (125 cm, 47x54 cm) kiveä. Kivien väliin istutettiin ikivihreää, joiden tummanvihreää vasten tiemerkit erottuivat vaaleina. Tyrnipensaat olivat vain vähän kiviä korkeammat, ja niiden väliin jäi kapea niittysuikale. Näiden avulla kävijä johdatetaan rakennukseen.

Tie lähtee ellipsin muotoiselta aukiolta (Rondell), jota ympäröi viisi matalaa pitkää teräsbetonipenkkiä. Aukiota ympäröivän tukimuurin muotoilussa tavoiteltiin liikettä, jännitystä ja sen laukeamista. Talolle johtava tie on suunnitelman keskeisin elementti, lisäksi etelässä on muotoiltu pieni kukkula, jonne johtaa tie. Ympäristön suunnittelussa ajateltiin, että Goetheanumiin saavuttaisiin juuri tästä suunnasta. Rondellin eteläpuolen kolmiosainen puutarhaportti on sisäänkäynti Haus Duldeckiin. Portti on Steinerin suunnittelema, samoin kuin portti Felslitiellä. Kukkulaa nousevan Felslitien varrella on pieni istuinpenkinissi. Felsli on Steinerin suunnitelmien mukaan terassoitu pieni kukkula, joka rakennettiin jo ensimmäisen Goetheanumin rakentamisaikana. Sen ylimmät kerrokset muodostavat säännöllisen, halkaisijaltaan 14 metriä olevan ympyrän.¹⁵⁴



6 Portti.



7 Puiston penkki.

¹⁵⁴ Ranzemberger 1939, (osa 1).

Sivurakennukset

Steiner suunnitteli alueelle myös yleisiä - ja asuinrakennuksia. Hän teki rakennuksista luonnoksen tai mallin, jonka sitten arkkitehdit joko Goetheanumin rakennustoimistossa tai itenäisesti toimivat muokkasivat rakennuspiirustuksiksi.



8 Korkea ateljee-puutyöverstaas pystytettiin 1913 väliaikaiseksi verstaaksi puusepäntyötä varten Goetheanumin itäpuolelle. Se on yksinkertainen, parakkia muistuttava rakennus, joka rakennettiin ilman perustusta suoraan savimaalle. 1916 Steiner teki sinne oman ateljeensa, ja puuveistoksen työstämistä varten rakennettiin Goetheanumin rakennustoimiston suunnittelemana ns. korkea ateljee (korkeus 13 metriä). Ateljeesta tuli 1924 Steinerin sairashuone, jossa hän myös kuoli.¹⁵⁵



9 Lasitalo (Glashaus) rakennettiin 1914 yhtäkaa Goetheanumin kanssa verstaaksi rakennustoimistolle ja ateljeeksi ikkunalasien kaiverrusta varten.¹⁵⁶ Rakennuksen ikkunat ovat samanlaiset kuin ensimmäisessä Goetheanumissa. Rakennuksessa on kaksi kupolia sylinterimäisten osien yllä.



10 Lämpövoimalarakennus (Heizhaus) rakennettiin päärakennuksen taakse 1914, ja se on alueen ensimmäinen betonirakennus. Se oli hiililämpövoimala, josta lämpö siirrettiin maanalaista kanaalia pitkin päärakennukseen. Savupiipun on tarkoitus muistuttaa savun nousua eli tehdä sisällä vaikuttavia voimia näkyväksi. Kahta sylinterimäistä rakennusosaa kattavat kupolit.¹⁵⁷

155 Ks. Fels 1939; Hasler 2005, 66.

156 Zimmer 1985, 26. Arkkitehti Schmid-Curtius suunnitteli alkuun parakkimaista rakennusta, mutta lasityöstä vastanneen Taddäus Rychterin toimesta Steiner laati mallin, jonka perusteella Rychter suunnitteli rakennuksen.

157 Steiner (1920) 2016, 69.



11 Eurythmeum-Haus Brodbeck. Kolmessa osassa rakennetun talon vanhin osa, Haus Brobeck, rakennettiin Grosheintzin perheen vapaa-ajan taloksi. Steiner teki 1924 luonnokset yläkerran asuintiloihin ja Eurythmeum-osaan. 1930-luvulla rakennettiin vielä itäosaan lisäsiipi. Rakennuksen nimi oli Rudolf Steiner Halde 1923-1935.¹⁵⁸



12 Kirjapainotalo, joka toimi lähinnä kirjavarastona, rakennettiin nopeasti ja melko kevyesti vuonna 1923 lämpövoimalan ja lasitalon väliin.¹⁵⁹



13 Arkkitehti Paul Bay toteutti Muuntaja-rakennuksen Steinerin luonnoksen pohjalta 1921. Suorakulmainen rakennus sopi Steinerin mielestä sähköenergialle, joka hänen mielestään oli yksinkertaista ja helpompaa kuin usein ajatellaan.¹⁶⁰

158 Sama, 89.

159 Sama, 149.

160 Durach 1935.

Steinerin suunnittelemat asuinrakennukset

Goetheanumin ympärille suunniteltiin jo ensimmäisen Goetheanumin rakentamisaikana yhteisöä ja rakennuksia antroposofeille. Ensimmäinen maailmansota viivästytti rakentamista.



14 Haus Duldeck rakennettiin 1915 asuintaloksi Grosheintzin perheelle Goetheanumin länsipuolelle. Steinerin teki betonista rakennusta varten mallin ja arkkitehtina oli Ernst Aisenpreis. Steiner piti tärkeänä rakentamista lähtien materiaalin kokemuksesta ja tuntemisesta.¹⁶¹



15 Hollantilaisen matemaatikon ja astronomin Elisabeth Vreeden rakennuttaman talon luonnosmallin tekivät Rudolf Steiner ja Edith Maryon. Arkkitehtina oli Hans Kessler. Haus Vreede valmistui 1919.¹⁶²



16 Belgialaisen kuvanveistäjän Jacques de Jaagerin leski Isabella rakennutti ateljee-asuinrakennuksen miehensä teosten näyttelytilaksi 1921. Steinerin mallin mukaan Haus de Jaagerin suunnitteli arkkitehti Paul H. Bay.¹⁶³

¹⁶¹ Kugler J. 2011, 67. Materialempfindung, Materialgefühl. Steiner 28.12.1921.

¹⁶² Sama, 155.

¹⁶³ Sama, 93.



17 Kolme eurytmistien asuinrakennusta valmistuivat 1920. Kuvanveistäjä Edith Maryonin ja Rudolf Steinerin luonnosten perusteella rakennuspiirustukset teki Paul Bayn toimisto 1920.¹⁶⁴



18 Steiner luonnosteli lääkäri Ita Wegmanin ja Ita Wegman -klinikan työntekijöiden asuinrakennuksen. Puurakenteinen Ita Wegman Haus talo valmistui 1924.¹⁶⁵



19 Haus Schuurman rakennettiin 1925 hollantilaisen muusikkokuvataiteilija pariskunnan kodiksi. Steinerin luonnos muuttui huomattavan paljon toteutusvaiheessa.¹⁶⁶

164 Sama, 127.

165 Sama, 165.

166 Sama, 123.

Osa II

Goetheanumit ja ekspressionismi, orgaaninen ja esoteria

3. Goetheanumit ja ekspressionistinen arkkitehtuuri

A rkkitehtuurihistorian yleisen käsityksen mukaisesti tässä tutkimuksessa Goetheanumit ymmärretään ekspressionistisen arkkitehtuurin edustajiksi. Vaikka Steineria ei voi suoraan rinnastaa ekspressionistisiin arkkitehteihin, en näe syytä kyseenalaistaa vakiintunutta tulkintaa, vaan pikemmin kirjoittaa siihen uutta sisältöä. Ekspressionismi on tutkimukseni kannalta hyvä käsite erityisesti ekspressionististen arkkitehtien eettisten näkemysten ja eetoksen kannalta. Niissä on myös paljon yhteistä Steinerin ajatusten kanssa. Tosin ensimmäisessä Goetheanumissa on myös ulkoisia piirteitä, joita voisi perinteisen periodityyli-ajattelun mukaan luonnehtia jugend/art nouveauksi. Goetheanumien näkeminen ekspressionistista arkkitehtuuria edustavina perustuu pitkälti toiseen Goetheanumiin, ja se johdattaa näkemään myös ensimmäisessä ekspressionismiin kuuluvia piirteitä. Ensimmäistä Goetheanumia on kuvailtu myös jugendin termin, ja esimerkiksi Helmut Zanderin mielestä se kuuluu arkkitehtuuriteoreettisesti 1800- ja 1900-lukujen vaihteen keskusteluun ja toteuttaa lähinnä symbolismiin kuuluneita temppeliajatuksia sekä edustaa kasvillisuusaiheista ammentavaa jugendia.¹⁶⁷ Ensimmäisen Goetheanumin veistoksellisia muotoja ei kuitenkaan voi tulkita kasvillisuusaiheiksi, eikä Zander huomaa, että temppeliteemoja kehiteltiin vielä ekspressionistienkin piirissä, tosin katedraalia lähenevin merkityksin.

Wolfgang Pehnt, ekspressionistisen arkkitehtuurin perusteoksen *Die Architektur des Expressionismus* kirjoittaja, toteaa ekspressionistisen arkkitehtuurin saavuttaneen yhden kohokohdistaan Dornachissa.¹⁶⁸ Pehnt luonnehtii Steinerin rakennusten asemaa taidehistoriassa eristyneeksi, mutta pitää tämän ”nerokasta ulkopuolisuutta” yhtenä syynä rakentamishankkeiden onnistumiseen.¹⁶⁹ Vaikka Pehnt korostaa Steinerin rakennusten ainutlaatuisuutta, hän löytää niissä sukulaisuutta saksalaisen ja hollantilaisen ekspressionismin lisäksi katalonialaiseen modernismiin, tšekkiläiseen kubismiin, Fiduksen (Hugo Höppenerin)

¹⁶⁷ Zander 2007, 1139.

¹⁶⁸ Pehnt 1998, 204.

¹⁶⁹ Pehnt, 1998 204; 2007, 320.

tempelisuunnitelmiin ja Wienin koulukunnan (Secession) Otto Wagnerin suunnitelmiin.¹⁷⁰ Goetheanumien rakentaminen korostaa niiden merkitystä, koska pääosaa ekspressionistien suunnitelmista ei koskaan toteutettu, vaan visiot jäivät paperille. Steinerin rakennusten perusteellisen käsittelyn lisäksi Pehnt nostaa esiin myös tämän käsityksen arkkitehtuurin moraalista vaikutuksesta: Kun rakennus koetaan sisäisesti eikä vain katseella, rakennus voi lisätä harmoniaa ihmisten välille.¹⁷¹ Pehnt on kirjoittanut asiantuntevia artikkeleita Goetheanumeista myös perusteoksensa ilmestymisen jälkeen.¹⁷²

Arvostettu arkkitehtuurihistorioitsija Dennis Sharp toteaa modernia arkkitehtuuria ja ekspressionismia käsitelleessä kirjassaan (1966), ettei arkkitehtuurin ekspressionismia voinut käsitellä ilman Steinerin rakennuksia. Hän luonnehtii niiden kuuluvan modernin romanttiseen virtaukseen, ja kuvaa Steinerin olevan nykyajan ”uomo universale”. Sharpin mukaan Steiner ei itse ollut ekspressionisti, mutta muistutti heitä: Hänessä ruumiillistui näiden into ja vallankumouksellinen henki syvällisen henkisellä tavalla. Hän kutsuu Steineria henkeväksi romantikoksi ja tulkitsee tämän inspiroituneen luonnon aistillisista muodoista. Hän kuvaa Steinerin rakennusten muotoja voimakkaan eroottisina, ehkä tiedostamattomina hedelmällisyysymboleina, mutta joista välittyy ennen kaikkea sympatia luontoa kohtaan. Sharp esittää Steinerin ”sielun arkkitehtuurin” ominaispiirteinä liikkeen, veistoksellisen muodon ja muodon metamorfoosin.¹⁷³ Hän rinnastaa Steinerin ajatukset Henry van de Velden käsityksiin muodosta ja ornamentista. Van de Velden mukaan strukturaalisen ja dynaamis-graafisen ornamentin ja pinnan muodon suhde on niin läheinen, että ornamentti näyttää määritelleen muodon.¹⁷⁴ Ensimmäisen Goetheanumin Sharp sijoittaa lähelle van de Veldeä ja toisaalta Wienin Secessionia. Toisen Goetheanumin vahvuutena Sharp pitää sen kompaktiutta ja mahtavaa veistoksellista muotoa.¹⁷⁵

Steiner ei itse käsitellyt ekspressionistista arkkitehtuuria, ja tuskin olisi hyväksynyt rakennustensa määrittelyä siihen. Hän tunnisti kuitenkin ekspressionistisessa maalaustaiteessa pyrkimyksen henkiseen ja visionääriseen ja piti sitä parempana kuin realismia. Steiner arveli monien ekspressionistien olevan lähellä totuutta pyrkimyksessään visioon. He eivät kuitenkaan katsoneet tarpeeksi pitkälle, tarpeeksi syvälle sieluun.¹⁷⁶

170 Pehnt 2007, 320.

171 Pehnt 1998, 203–204.

172 Ks. Etwas wie Morgenröte. Die Architektur von Rudolf Steiner. Kries, Mateo, von Vegesack, Alexander. *Rudolf Steiner. Die Alchemie des Alltags*. Kat. Vitra Design Museum; Wolfsburg, Stuttgart, Weil am Rhein. Weil am Rhein, 2010.; Das Ganze wie beseelt. Rudolf Steiner und die Anthroposophische Architektur. Hentschel, Martin (ed.), Rudolf Steiner. *Tafelzeichnungen Entwürfe Architektur*. Stuttgart, Kat. Württembergischer Kunstverein Stuttgart, 1994. (julk. myös Kugler & Bauer (Hrsg.) *Rudolf Steiner in Kunst und Architektur*. Köln, 2007.)

173 Sharp 2007, 299–313. Alunperin julkaistu 1966.

174 Sama, 303. Sit. van de Velde.

175 Sama, 303, 309.

176 Steiner (1918) 1985 a, 86. ”Ich glaube, daß viele Betrachtungen der neueren Zeit, die sich ergehen innerhalb der Richtung, die als Expressionismus bezeichnet wird, nahe an dieser Wahrheit sind, und daß die Auseinandersetzungen darüber auf dem Wege sind, das zu finden, was ich eben gesagt habe; nur geht man nicht weit genug, schaut nicht tief genug hinunter in die Seele und lernt nicht kennen diesen unwiderstehlichen Drang nach dem Visionären, der in jeder Menschenseele eigentlich ist.”
”Wir bieten gewissermaßen der Seele von außen den Inhalt der Vision. Und wir bieten ihr nur dann ein wirklich Künstlerisches, wenn wir imstande sind, aus berechtigten visionären Strebungen heraus zu erraten, welche Gestaltung, welchen Bildeindruck wir der Seele bieten müssen, damit ihr Drang nach dem Visionären ausgeglichen ist.” ”Ohne diese Beziehung zu dem Geistigen gibt es kein Künstlerisches. Daher ist in unserer Zeit dieses Streben im Impressionismus und Expressionismus, nun wiederum zum Geistigen zurückzukehren. Wenn das auch vielfach ungeschickt ist, wenn das auch vielfach ein blosser Anfang ist, so ist es dennoch mehr als dasjenige, was unkünstlerisch mit dem Modell in einer roh naturalistischen Weise arbeitet.” (Steiner 1923 (2002), 104.)

Jugendista/art nouveausta ekspressionismiin

Matthias Schirren liittää ekspressionismin moraliteetin tiiviisti Saksan kulttuurin murrokseen 1800- ja 1900-lukujen vaihteessa. Samaan murrokseen kuuluivat myös elämänreformiliike (Lebensreform), jugendtyyli ja Deutscher Werkbundin perustaminen.¹⁷⁷ Sosiaalinen reformiliike ja Lebensreform vaikuttivat sekä jugendiin/art nouveaahun että ekspressionistiseen arkkitehtuuriin. Myös teosofinen ja antroposofinen liike on tulkittu osana reformipyrkimyksiä.¹⁷⁸ Keski-Euroopan reformiliikkeiden taustalla vaikuttivat myös William Morrisin ja John Ruskinin sosialistiset ja taiteen sosiaalista merkitystä painottavat näkemykset sekä Arts and Crafts -liike. Pyrkimykset käsityön ja pienten työpajojen kautta muovata ihmisten arkiympäristö kauniiksi ja eläväksi liittyivät elämänreformiliikeeseen. Reinhold Fäth rinnastaa Morrisin ja Steinerin ja osoittaa näiden yhteisiä päämääriä. Hänen mielestään molemmat kuuluivat ”ekspressionistis-sosialistiseen” virtaukseen. He uskoivat, että taide oli tärkeä ja vallankumouksellinen väline luomaan ihmisarvoisia, oikeudenmukaisia sosiaalisia olosuhteita. Molemmat näkivät tuhansien, miljoonien ihmisten elävän kurjasti, ilman taidetta. Hän siteeraa Steineria:

*”In den ärmsten Volksschulen sollten die herrlichsten Kunstwerke hängen, das würde unendlichen Segen bringen in der menschlichen Entwicklung.”*¹⁷⁹

Siinä missä ekspressionististen arkkitehtien toimia sävyttivät sosialistiset ideaalit ja kohteena oli kansa, voidaan jugend/art nouveau kuitenkin nähdä vielä elitistisenä porvarillisen eetoksen ilmentymänä. Walter Benjamin määritteli jo 1920-luvulla art nouveaun eurooppalaisen kulttuurin viimeisenä yrityksenä torjua teknologian uhkaa lähtien yksilöllisen persoonallisuuden sisäisestä voimasta.¹⁸⁰ Ekspressionismi taas määrittyi vallankumouksellisempaan ja yhteisöllisempään.

Wolfgang Pehnt pitää historiallisen ekspressionistisen arkkitehtuurin keskeisenä aikana vuosia 1910–1925 ja alueena Keski-Eurooppaa. Kapeimmillaan se rajataan vuosiin 1918–1922. Alku olisi ollut *Arbeitsrat für Kunst*in perustaminen marraskuussa 1918, ja jatko Bruno Tautin ympärille ryhmittyneen piirin kirjeenvaihto, jolle runoilija Alfred Brust antoi nimen *Gläserne Kette*. Runoilija Paul Scheerbart oli piirin kirjallinen isä, joka oli kirjoittanut utooppisia kertomuksia lasi- ja kristallivisioistaan.¹⁸¹ Bruno Taut oli syvästi vaikuttunut Scheerbartista, ja hän suunnitteli Kölnin maailmannäyttelyn (1914) lasipaviljongin tämän innoittamana. Taut kutsui kirjeenvaihtoon Wilhelm Bückmannin, Hermann Finsterlinin, Paul Göschin, Jacobus Göttelin, Walter Gropiuksen, Wenzel Hablikin, Hans Hansenin, Carl Krayn, Hans ja Wassily Luckhardtin, Hans Scharounin ja veljensä Max Tautin. Myöhemmin mukaan tuli vielä runoilija Alfred Brust. Kirjeenvaihdossa käytettiin salanimiä, ja ideana oli valmistautua tulevaan henkiseen vallankumoukseen ja kehitellä utooppisia suunnitelmia. Kirjeitä leimasi visio-
näärisyys ja toiveikas luottamus tulevaisuuteen, joka tekisi tilit selviksi materialismiin.¹⁸² Toisaalta kirjeistä kuvastui myös nietzscheläinen käsitys taiteilijan roolista ja vastuusta: He olivat ainutlaatuisen lahjakkaita yksilöitä ja samalla tietoisia siitä, että neron kohtalona oli tulla

177 Schirren 2003, 40.

178 Ks. luku 5.; Fäth 2005, 43.

179 Fäth 2005, 41. Köyhimmissä kansakouluissa tulisi olla esillä ihanimpia taideteoksia. Se toisi loputonta siunausta ihmisen kehitykseen. Käännös kirjoittajan.

180 Heynen 1999, 110–111.

181 Pehnt 2003, 12.

182 Fant 1977, 40–41.

torjutuksi ja pidetyksi naurettavana.¹⁸³ Edellä mainittujen lisäksi ekspressionistiksi arkkitehteiksi luetaan mm. Hans Poelzig, Erich Mendelsohn ja Hugo Häring.

Wolfgang Pehntin kirjan *Die Architektur des Expressionismus* sivuilta avautuu värikäs, moniulotteinen ja runsas utooppisten ja toteutuneiden rakennusten kirjo. Sivuilla kristallisoivat muodot vaihtuvat orgaanisiin muotoihin ja luolamaisiin tiloihin. Pehnt kuvailee ekspressionistista arkkitehtuuria monin tavoin. Siihen kuuluvat disharmonia ja dissonanssi, poikkeuksellinen ja banaali, utopistiset suunnitelmat, joissa yhdistettiin kaunis ja ruma sekä luotiin heterogeenisistä aineksista symbolisia synteesejä.¹⁸⁴ Monet arkkitehdit tavoittelivat kokonaistaideteosta, jossa maalaus ja kuvanveisto osallistuisivat tilan luomiseen. Tavoitteena oli myös moniaistisesti saavutettava synteesi. Ekspressionistiset arkkitehdit lainasivat teemoja ja aiheita historiasta, mutta he tavoittelivat historiasta henkeä, eivät sääntöjen noudattamista. He eivät tavoitelleet harmoniaa, vaan luonteikasta ja yksilöllistä, mikä usein saavutettiin veistoksellisin muodoin.¹⁸⁵

Ekspressionististen arkkitehtien suunnitelmien muotojen moninaisuus on johtanut useamman tutkijan luonnehtimaan heidän eetostaan. Siihen kuului vahva usko tulevaisuuteen, vanhasta luopuminen ja uuden maailman rakentaminen.¹⁸⁶ Esimerkiksi Rosemarie Haag Bletterin mukaan juuri yhteinen ideologia määritteli ekspressionistista arkkitehtuuria. Näitä arkkitehtejä yhdisti tarve toimia vallitsevaa materialismia ja positivismia vastaan, ja ekspressionismi voidaankin nähdä ensimmäisenä liikkeenä, joka harjoitti kokonaisvaltaista kritiikkiä progressiivista ja teknokeskeistä kehitystä kohtaan.¹⁸⁷ Vaikka suunta oli kohti uutta maailmaa, ekspressionismin arkkitehdit hakivat esikuvia myös historiasta ja silloin mieluummin gotiikasta kuin klassisesta arkkitehtuurista. Keskiajan gotiikan miellettiin olevan lähempänä kansaa kuin akateemisen klassismin. He kiinnittyivät gotiikan rakennusmuotojen sijaan gotiikan henkeen, sellaisena kuin he sen ymmärsivät: Gotikka olisi perustunut intuitioon ja kansaan. Se vastasi heidän omia kulttuuripyrkimyksiään ja arkkitehtuurille asetettuja tavoitteita. Keskiajan ihailu välittyi ekspressionisteille mm. John Ruskinilta, joka oli painottanut keskiajan gotiikan asenteen moraalista vaikutusta¹⁸⁸, William Morrisilta¹⁸⁹ ja anarkisti Pjotr Kropotkinin keskiajan väliaikaisia kiltoja (rakennushyttejä, looseja) ihan-
noivasta käsityksestä.¹⁹⁰ Rakennushyttejä perustettiin erityisesti katedraalien rakentamista varten, ja katedraalista ideana tuli merkittävä myös ekspressionismin arkkitehteille. Esimerkiksi Paul Scheerbart piti goottilaista katedraalia oman aikansa lasiarkkitehtuurin preludina.¹⁹¹ Merkittävä oli myös Wilhelm Worringerin vaikutus gotiikkaihailuun, jota käsitellään tarkemmin luvussa 9.

183 Whyte 2011, 346. Ensimmäisessä kirjeessään (24.11.1919) Taut myös totesi, että koska rakentaminen oli lamassa, eikä suunnittelutoita ollut, oli hyvä aika kehittää omia päämääriä ja vahvistaa omaa liikettä. (Whyte 2001, 301); Gropius ei kirjoittanut yhtään kirjettä, eikä samoissa piireissä liikkunut Adolf Behne halunnut osallistua piiriin kriitikkotehtävänsä vuoksi. (Fant 1977, 41)

184 Pehnt 1973, 21.

185 Pehnt 1998, 8–11. Pehntin kirjassaan läpikäymä joukko arkkitehteja, suunnitelmia ja rakennuksia eri Euroopan maissa on runsaudessaan häkellyttävä. Teos on arvokas tietolähde alan tutkijoille ja vuosikymmenten mittaan Pehntin esittämiä käsityksiä on täydennetty, syvennetty ja jonkin verran korjailtu.

186 Ks. Schirren, Pehnt, Haag Bletter.

187 Haag Bletter 1995, 123. Hänen mukaansa muodot tai muodolliset proseduurit, jotka ulottuivat geomorfisista biomorfisiin eivät määritelleet ekspressionistista arkkitehtuuria.

188 Ks. Ruskin John, *The Stones of Venice* ja Watkin 1977.

189 Morris, William, *The Gothic Architecture* 1893. Verkkoartikkeli.

190 Mason, 2012. Kropotkinin mukaan yhteistyö kasvattaa ihmisten selviytymismahdollisuuksia ja parantaa elämänlaatua paljon kilpailemista ja taistelua paremmin. Esikuvallisina hän piti keskiajan kiltoja, jotka hän näki saman mielisten ihmisten tiettyä päämäärää (esim. katedraalin rakentaminen) varten muodostamina yhteistyöryhminä. Verkkoartikkeli.

191 Paul Scheerbart (1863–1915), *Glasarchitektur* (1914).

Historiallisena periodityylinä ekspressionistinen arkkitehtuuri kuuluu 1910- ja 1920-luvulle. Kuitenkin esimerkiksi Bruno Zevi on pitänyt ekspressionismia modernin arkkitehtuurin pysyvänä piirteenä, ja ekspressionistinen kokemus on nähty myös vaihtoehtona rationalismille. Ekspressionismin uudesta tulemisesta on puhuttu myös tietokoneella luotujen muotojen yhteydessä.¹⁹² Antroposofisen liikkeen piirissä Steinerin esittämien arkkitehtonisten periaatteiden soveltamista on jatkettu nykyhetkeen asti ja uusia rakennuksia suunnitellaan ja rakennetaan eri puolille maailmaa. Ne edustavat ekspressionismin aikana syntynyttä suuntausta, jonka edustajat käyttivät rakennuksistaan termejä orgaaninen tai goetheanistinen, harvemmin antroposofinen arkkitehtuuri.

Jugend/art nouveau, ekspressionismi ja funktionalismi voidaan esittää toisiaan seuraavina ja toisistaan selvästi eroavina suuntauksina, sellaiseen ajatukseen johdattaa myös tämän tutkimuksen arkkitehtuurin ekspressionismin määritelmä. Todellisuudessa rajat ovat liukuvia ja muuttuvia. Esimerkiksi art nouveaun keskeisen hahmon, Henry van de Velden (1863–1957) tuotannossa on selviä ekspressionistisen arkkitehtuurin ilmentymiä: Hän suunnitteli Kölnin Werkbund-näyttelyyn (1914) teatterirakennuksen, jonka kokonaishahmo ja muodot kuuluivat selvästi jo art nouveauta seuraavaan aikakauteen. Van de Velde tuomitsi kuitenkin jyrkästi ekspressionistisen arkkitehtuurin, luultavasti siksi, että hän pelkäsi tulevaisuuden nimeytyksi tuon tyylin isäksi, kuten Wolfgang Pehnt arvelee.¹⁹³ Kun taidehistorioitsija ja kriitikko Adolf Behne (1885–1948) käytti termiä ekspressionistinen arkkitehtuuri ensimmäisen kerran vuonna 1915, hän joutui perustelemaan sitä, mutta jo muutaman vuoden kuluttua saatettiin lehdistössä kuvata rakennus tätä edustavaksi. Behnen ekspressionistisen arkkitehtuurin määritelmään mahtuivat niin kansantaiteesta kuin goottilaisesta katedraalista periytyvät harmonisoivat ja yhtenäistävät elementit sekä kubistiset ja futuristiset piirteet.¹⁹⁴ Ekspressionistisen arkkitehtuurin sosiaalisia ja poliittisia ulottuvuuksia käsitellään luvussa 9 ja samalla pohditaan syitä sen päättymiseen. Luvuissa 10 ja 11 selvitetään ekspressionistista arkkitehtuuria teatteri- ja temppekirakennuksissa.

Ekspressionismi modernia rakentamassa

Harries määrittelee modernismin ideologiana, jonka ajateltiin olevan oman aikakauden hengen tai olemuksen mukaista ja sopusoinnussa tieteen ja teknologian kanssa. Modernismi määritteli itsensä oppositioon siihen nähden, mitä oli ollut aikaisemmin ja oppositioon suhteessa traditioihin, jotka säilyttivät otteensa, vaikka niistä oli tullut anakronismeja.¹⁹⁵ Modernin alun murroksen arkkitehdit, ekspressionistisen arkkitehtuurin edustajat, mahtuivat Harriesin modernin määritelmään, tosin tieteeseen ja teknologiaan liittyvä tehokkuus ei kuulunut heidän tavoitteisiinsa.

Ekspressionistisen arkkitehtuurin vaihe päättyi 1920-luvun lopulla, ja sen syrjäytymiseen arkkitehtuurin historiankirjoituksesta vaikutti voimakas modernismin (funktionalismin) puolesta toimiminen. Ekspressionistista arkkitehtuuria seurannutta kansainvälistä modernia, funktionalismia, perusteltiin myös eettisin argumentein, ja erityisesti sen pyrkimyksiä kohentaa asumisen laatua ja ihmisten elämää sävyttivät sosialistiset ajatukset. Samalla funktionalismin puolestapuhujat vetosivat tehokkuuteen ja rationaalisuuteen. Toisen maailman-

192 Pehnt 1973, 11; Zevi 1997; Wilson 2007, 19. Esimerkkinä Frank Gehryn rakennukset.

193 Pehnt 1973. Sit. Van de Velde 1920, Zukunftsglaube, in *Genius II* (1920) no 2, 165. Van de Velden teatteriin palataan luvussa 9.

194 Haag Bletter 1996, 5–6. H.B korjaa Pehntin (1973, 9) vuosiluvun 1913 kaksi vuotta myöhemmäksi.

195 Harries 1998, 7.

sodan jälkeen funktionalismiin liitetystä sosialistisesta eetoksesta luovuttiin, mutta tehokkuudesta ja rationalismista pidettiin kiinni. Postmoderni kriittinen reaktio modernismiin perustui pitkälti tähän sodan jälkeiseen modernismiin.

Modernismin varhaisessa historiankirjoituksessa edistettiin nimenomaan funktionalismia, ja sen vaikutusvaltaisimpiin historioitsijoihin kuuluivat Nikolaus Pevsner, Emil Kaufmann ja Sigfried Giedion.¹⁹⁶ Whyten mielestä he pyrkivät eristämään ekspressionistisen vaiheen edistyneen selvältä polulta ja myös väittivät, ettei tuolla fantasia-arkkitehtuurilla ollut mitään tekemistä sitä edeltävän tai myöhemmän kanssa.¹⁹⁷ Tätä käsitystä on sittemmin oikaistu ja muutettu, kun modernismin varhaisvaiheita on tutkittu tarkemmin. Esimerkiksi Colin Wilson osoittaa, ettei Le Corbusierin ajama modernismikäsitys ollut ainoa modernismi. Sen rinnalla oli alusta alkaen toinen modernismin traditio, jonka edustajiksi hän lukee mm. Hugo Häringin, Alvar Aallon ja Eileen Greyn.¹⁹⁸

Panayotis Tournikiotis on tutkinut modernin arkkitehtuurin historiankirjoitusta, mutta hän on jättänyt käsittelemättä sekä Adolf Behnen että Bruno Tautin tekstit. Vaikka Behnen kirja (1926) oli ensimmäisiä teoksia, joka pyrki ymmärtämään ja ikään kuin perustelemaan arkkitehtuurin modernismia, se ei ollut historiankirjoitusta Tournikiotisin tarkoittamassa mielessä. Behne kirjoitti aikalaisistaan ja käsitteli arkkitehtuurin arvoja ja syvempää olemusta.¹⁹⁹ Tämän tutkimuksen kannalta Behnen aikalaikirjoitukset ovat sen sijaan mielenkiintoisia. 1920-luvulla modernismi ja funktionalismi miellettiin monivivahteisina, ja käsitteiden merkityksiä pohdittiin sisältöjen merkitysten kautta. Käsitteiden nykyinen merkitys vakiintui myöhemmin. Behne pyrki selvittämään funktionalismin eri ilmentymien taustalla olevia ideologioita ja osoittamaan varhaisen modernismin pluralismin ja eklektismin.²⁰⁰ Hän toimi alkuun ekspressionistien arkkitehtien rinnalla, mutta irtautui jo 1920-luvulla ekspressionismin yksilöllisyydestä ja alkoi painottaa entistä enemmän uuden arkkitehtuurin kollektiivista ja yksilön ylittävää luonnetta. Saman suuntaisesti kehkeytyivät myös Bruno Tautin ajatukset.²⁰¹ Kuten on jo todettu, ekspressionismi suuntautui yhteisöön ja kansaan, silti sen ilmentymät olivat yksilöllisen luovuuden ja mielikuvituksen tulosta.

Kirjaansa *Der moderne Zweckbau* (1926) Behne kokosi vuosien 1900–1923 välillä arkkitehtuurissa kehittyneet ilmiöt ja järjesti niitä rationalismin ja funktionalismin määritelmiä käyttäen.²⁰² Hän erotti funktionalistin, utilitaristin ja rationalistin, mikä jo osoittaa, että kyse ei ollut historiankirjoituksesta, vaan termien merkityksen sisällöllisestä ymmärtämisestä. Haag Bletterin mielestä saksalaisten 1920-luvun modernia arkkitehtuuria käsittelevien tekstien lukeminen osoittaa, että niissä ymmärrettiin uusi arkkitehtuuri pikemmin käsiteellisten lähtökohrien kuin visuaalisesti koherentin tyylin kautta. Hänen mielestään asioiden ilmaisu perustui filosofiseen asenteeseen modernia kohtaan, ja tämä salli laajemman visuaalisen vaihtelevuuden kuin mitä myöhemmin ahtaammin määritelty funktionalismi tarjosi.²⁰³ Adolf Behnen *Der moderne Zweckbau*, Gropiuksen *Internationale Architektur* 1925, Bruno Tautin *Die neue Baukunst in Europa und Amerika* 1929 ja Hilbesheimerin *Internationale neue Baukunst* (1927) viittaavat Haag Bletterin mukaan jo kuvituksellaan erilaisiin moderneihin/modernismeihin.

196 Ks. Tournikiotis 1999.

197 Whyte 1982, 223.

198 Wilson 2007, 40.

199 Tournikiotis 1999, 7, 14. Behne asetti vastakkain leikin ja funktion, tarpeen ja esteettisen vaatimuksen, mutta historiallinen dimensio puuttui.

200 Haag Bletter 1996, 70.

201 Sama, 46–47.

202 Sama, 34.

203 Sama, 1.

Lisäksi esimerkiksi Behrendtin kirjassa *Der Sieg des neuen Baustils* (1927) asetetaan van de Velden Werkbund-teatteri (1914) ja Frank Lloyd Wrightin (1883–1959) Robie-house uuden tyylin avainteosiksi, ja rinnakkain esitetään Hugo Häringin orgaaninen ja Mies van der Rohe (1886–1969) DeStiljin inspiroima pohjakaava. Adolf Behne piti uusasiallisuutta utopistisen ekspressionismin jatkona, eikä hän nähnyt tässä välirikkoa, kuten on usein tulkittu.²⁰⁴ Vaikka edellä kuvatulla osoitetaan tyylikäsitteiden ja määritelmien liukuvuutta ja 1920-luvun käsitteiden muotoutumattomuutta, niin historiallisina aikaan määritettyinä käsitteinä funktionalismi ja modernismi erottuvat ekspressionistisesta vaiheesta.

Ekspressionismi-käsite on monin tavoin hankala. Se sekoitetaan helposti ekspressiivisyyteen, mistä voi, mutta ei tarvitse olla kysymys ekspressionistisessä arkkitehtuurissa. Nimitys on vakiintunut, mutta ekspressionisteiksi luokitellut arkkitehdit eivät välttämättä itse hyväksyneet sitä. Esimerkiksi Åke Fant tapasi 1973 Hans Scharounin ja Herman Finsterlinin, joista kumpikaan ei halunnut tulla nimetyksi ekspressionistiksi.²⁰⁵ Ekspressionismin sijaan on ehdotettu utopistista, visionääristä tai reformi-arkkitehtuuria. Whyte taas pyrki perustelemaan käsitteen aktivismin arkkitehtuuri, mihin palataan luvussa 9. Hollannissa ekspressionistisen arkkitehtuurin ilmiöt on nimetty Amsterdamin kouluksi ja Tšekeissä puhutaan kubismista. Toisen Goetheanumin ulkoasulla on selviä yhtäläisyyksiä tšekkiläiseen kubistiseen arkkitehtuuriin.²⁰⁶

Tässä tutkimuksessa käsitellään myös antroposofiseen arkkitehtuuriin ja ekspressionismiin kuulunutta henkisyttä, mikä on pitkälti sivuutettu 1900-luvun arkkitehtuurin historiankirjoituksessa. Esimerkiksi Iain Boyd Whyte pitää tätä merkittävän intellektuaalisen teeman sivuuttamisena. Hänestä olisi tärkeää ymmärtää 1900-luvun arkkitehtuurin metafysisistä narratiivia ja tutkia modernismin intellektuaalisia ja kulttuurisia juuria symbolisen ja pyhän ilmaisujen kautta.²⁰⁷ Ekspressionistisen arkkitehtuurin tekijöiden kirjoituksissa henki eri tavoin ymmärrettyinä oli läsnä, kuten tuonnempana tulee esiin.

Romantiikka ja ekspressionismi

Ekspressionismia luonnehditaan toisinaan samoin sanoin kuin romantiikkaa ja kuvataan näiden suuntausten yhteisiä piirteitä. Esimerkiksi Iain Boyd Whyte yhdistää ekspressionismin filosofisen ja esteettisen asenteen juuret saksalaiseen romantiikkaan ja sen luontosuhteeseen.²⁰⁸ Yhteys on huomionarvoinen, onhan varhaisromantiikkaan usein yhdistetty, moni-ilmeinen J. W. Goethe henkilö, jonka ajatteluun Steiner pitkälti tukeutuu.

Aikakausikäsitteenä varhaisromantiikka viittaa vakiintuneesti aikaan 1700-luvun lopulta 1800-luvun alkuun. Varhaisromantiikan keskeisiin ajatuksiin kuului luonnon hahmottaminen dynaamisena kokonaisuutena, johon myös ihminen kuuluu.²⁰⁹ Romantiikka voidaan kuitenkin ymmärtää myös eräänlaisena maailmankatsomuksena tai aatehistoriallisena virtauksena. Vaikutusvaltaiset romantiikan tutkijat Michael Löwy ja Robert Sayre määrittelevät romantiikan ”kollektiivisena mentaalisenä rakenteena”, joka ei rajaudu historialliseksi

204 Sama, 2.

205 Fant 1977, 97. He hyväksyivät nimeämisenä orgaanisen arkkitehtuurin edustajiksi, mutta mieluummin olisivat olleet vailla mitään luokitteluja.

206 Ensimmäiset kubistiset rakennukset rakennettiin Prahaan 1911–1912. (Josef Chochol ja Josef Gocar). Ne olivat asuinrakennuksia, asuinkerrostaloja ja tavaratalo Zur Schwarzen Mutter; Steiner oli vierailut Prahassa vuosina 1911, 1914, 1915, 1918, 1923, 1924, joten näillä rakennuksilla on voinut olla hänelle merkitystä. Kirjallisia mainintoja tästä ei tunneta. (Zander 2007, 1171.)

207 Whyte 2003, 25–26.

208 Whyte 2001, 120.

209 Ks. Lukkarinen 2017, 29.

periodiksi,²¹⁰ vaan reaktioksi kapitalististen yhteiskuntien elämänmuotoa vastaan. Näin se olisi alkanut 1700-luvun puolivälissä, jatkunut 1800- ja 1900-luvut aina nykyaikaan asti.²¹¹ He siis ymmärtävät romantiikan ennen kaikkea moderniteetin (itse)kritiikkinä, joka perustuu modernin sosiaalisen todellisuuden ja romantiikan arvojen ristiriitaan.²¹² Tämän kritiikin yhtenä perustana on varhaisromantiikasta periytyvä universumin/luonnon ja ihmisen/ihmisyhteisöjen muodostama ykseys. Romantiikassa nähdään myös yksilön kehitysmahdollisuudet sekä täyteen syvyyteen että mielikuvituksen täydelliseen vapauteen.²¹³ Jonkinlainen yhteyden menetyksen kokemus, jossa menneisyyteen suuntautuminen sisältää kuitenkin samalla suuntautumisen tulevaisuuteen, sävyttää tätä romantiikkaa.²¹⁴ Toinen romantiikan käytäntö on pyrkiä muuttamaan omaa ympäristöä ja elämää olevassa porvarillisessa yhteiskunnassa, kuten Löwy ja Sayre ilmaisevat ”löytää paratiisi nykytodellisuudessa”. Kolmas on hyväksyä nykyratkaisut illusorisina tai vähintään osittaisina ja suuntautua tulevaisuuteen.²¹⁵

Romantiikan ymmärtäminen modernismin kritiikkinä on niin avaraa, ettei ekspressionismin yhtäläisyyksiä romantiikkaan tarvitse etsiä, koska näin ajatellen ekspressionismi kuuluu myös romantiikan maailmankatsomukseen.²¹⁶ Romantiikka maailmankatsomuksena tai aatehistoriallisena virtauksena on kuitenkin ilmennyt eri aikoina erilaisissa historiallisissa konteksteissa, joten myös sen ilmenemismuodot ovat olleet hyvin erilaisia. Luonnollisesti myös Löwy ja Sayre näkevät romantiikan sivilisaatiokritiikin omaksuneen uusia muotoja 1900-luvun alussa erityisesti avantgardeliikkeiden piirissä. Siirtymä 1800-luvun romantiikasta tapahtui symbolismin ja sitä seuraavan ekspressionismin kautta, kuitenkin niin että ekspressionismia pidetään jo 1900-luvun modernistisena romantiikkana.²¹⁷ Vaikka ekspressionismiin siirtyi tiettyjä symbolismin piirteitä, Löwy ja Sayre näkevät sen periytyvän pitkälti saksalaisesta varhaisromantiikasta.²¹⁸ He luonnehtivat ekspressionistista taidetta tunnelman (Stimmung) ja atmosfäärin avulla: Se oli sekoitus utopiaa, ahdistusta, epätoivoa ja kapinaa, ja yhdistävänä piirteenä oli todellisuuden kieltäminen erityisesti maalaustaiteessa.²¹⁹ Yhtenä moderniteetin vastustuksen muotona voidaan pitää ”uskonnollisen paluuta”, mikä ei kuitenkaan liity pelkästään romantiikkaan.²²⁰

Saksalainen varhaisromantiikka ja ekspressionismi

Saksalainen varhaisromantiikka ilmeni niin filosofiassa kuin taiteissa. Sen syntymiseen vaikuttivat myös uskonto (pietismi) ja okkultit yhteisöt, kuten vapaamuurarit ja ruusuristiläiset.²²¹ J. W. Goethe luetaan usein varhaisromantikoksi, vaikka hän myöhemmällä iällään ei

210 Löwy, Sayre 2001, 21–22.

211 Sama, 15–16, 24–25. He näkevät romanttisen vision jatkuneen 1900-luvulla ekspressionismissa ja surrealismissa, ja 1960-luvun ekologista ja pasifistista liikehdintää olisi heidän mielestään vaikea selittää ilman tätä maailmankatsomusta.

212 Sama, 25–26, 29. ”Far from conveying an outsiders’ view, far from being a critique rooted in some elsewhere, the Romantic view constitutes modernity’s self-criticism.” Romantiikka on olemassa vain kapitalismin rinnalla, ja koska kapitalismi jatkuu edelleen, ei romantiikkakaan ole kadonnut.

213 Sama, 32–33.

214 Sama, 29.

215 Sama, 31.

216 Sama, 28–29. ”/.../we are saying in effect that while many works stem from Romanticism in one way or another, to a greater or lesser degree, the ones that protest against modernity as a complex whole and that integrate into their critique the largest possible number of facets of that whole most adequately embody Romanticism as a worldview.”

217 Sama, 161–162.

218 Sama, 162–164

219 Sama, 164.

220 Sama, 164–165.

221 Sama, 61–63. Valistuksen ja romantiikan suhde osin vastakkainen, osin monimutkainen. Esim. Goethe oli sekä valistuksen että romantiikan hahmo. (63–65)

tätä määrittelyä hyväksynyt. Yksinkertaistaen voitaneen todeta, että esimerkiksi brittiläisessä kirjallisuuden tutkimuksessa Goethea pidetään romantikkona, kun taas saksalaisessa erotellaan tarkemmin Goethen "Sturm und Drang"-vaihe, Weimarin klassismi ja romantiikka.²²² Jos taas romantiikka hahmotetaan liikkeenä, jonka päämääriin kuului yritys tuoda yhteen eri tieteet ja tiedon tavat, tehdä filosofiasta runollista ja runoudesta filosofista, tuoda poeettinen näkökulma eettisiin normeihin, tuoda taide ja tiede yhteen,²²³ niin ollaan hyvin lähellä Goethen ajattelua.

*"The romantic imperative demands the mixing of all genres. All nature and science should become art – (and all) art should become nature and science. /.../ Poetry should become ethical and ethics should be poetic."*²²⁴

Goethen luonnonfilosofiaa voidaan pitää romantiikan filosofiana. Ottaessaan sen sijaan kantaa nuoremman taiteilijapolven, romantikkojen, teksteihin, Goethe kuitenkin luonnehti niitä ja romantiikkaa epärehelliseksi, liioittelevaksi, ylilyöväksi karikatyyriin ja vääristymiseen asti.²²⁵ Samantapaisin kriittisin termin arvioitiin myöhemmin myös ekspressionismia. Toisaalta ekspressionismista ja romantiikasta on löydetty myös muita ja myönteisiä yhtäläisyyksiä. Esimerkiksi Roland Märzin mukaan ekspressionistit ja romantikot odottivat yhteiskunnan reformaatiota ja uutta autenttista taidetta. He jakoivat myös käsityksen aikakauden lopusta ja uudesta alusta, häviöstä ja toivosta.²²⁶

Iain Boyd Whyte käsittelee ekspressionismin ja saksalaisen romantiikan yhteyttä subliimin kautta. Romantiikan erityinen luontosuhde näkyi Ludwig Tieckin ja Novaliksen teksteissä sekä Caspar David Friedrichin maalauksissa. Näissä kauneus ilmeni universaalin kokonaisuuden manifestaationa ihmisen ymmärryksen tuolla puolen.²²⁷ Luonnon ääri-ilmiöt tarjosivat romantiikan ajan ihmiselle moraalisia ja metafysisiä oivalluksia ihmishengestä. Luova kanssakäyminen luonnon ilmiöiden valtavuuden ja voiman kanssa tarjosi mahdollisuuden yhdistää yksilöllinen sielu ja universaali henki.²²⁸ Erityisesti Immanuel Kantin mutta myös Edmund Burken tutkimukset subliimin luonteesta ja laadusta saivat kaikupohjaa niin romantikkojen kuin ekspressionistien käsityksissä.²²⁹ Kantin mukaan mielikuvituksen voimien rajalla, järjen ja mielikuvituksen valtakuntien välillä oli potentiaali luoda sekä pelkoa että luovuutta. Subliimin kokemuksessa mielikuvituksen voima laajenee käsittämään uusia tilan ja ajan käsitteitä ja järki luo maailmasta visioita, jotka laajenevat fiktion rajoille.²³⁰ Whyten mukaan juuri subliimin käsite yhdisti ekspressionismia ja romantiikkaa: subliimi assosioitui luontoon romantiikan aikana, 1900-luvun alussa se tosin liitettiin pikemmin ihmisen luomuksiin, kokemuksiin teollistuneista kaupungeista (dystopiat, koneiden voima, tuotantolaitokset, kontrastit loisto-kurjuus).²³¹

Kohdatessaan sen mitä ei voi kuvata, subliimi liittyi utopian käsitteeseen sekä ekspressionistien suurissa arkkitehtuurivisioissa että moraalisesti hahmotuvissa vaihtoehtoyh-

222 Ks. Bohm 2003.

223 Nassar 2014, 1.

224 Sama. Sit. Friedrich Schlegel, KA 16, 134, no 586. "Der romantische Imperativ fordert die Mischung aller Dichtarten. All Natur und Wissenschaft soll Kunst werden – Kunst soll Natur werden und Wissenschaft. /.../ Imperativ: die Poesie soll sittlich und die Sittlichkeit soll poetisch sein."

225 März 1997, sit. Goethe.

226 Sama, 63–64.

227 Whyte 2001, 120.

228 Sama.

229 Sama, 120–121. Kantin mukaan subliimi ei eksistoinut havaitussa objektissa, vaan havaitsijan subjektiiviseen kykyyn perustuvassa vastineessa siihen.

230 Sama, 121.

231 Sama, 123–126.

teisöissä. Timothy Benson katsoo heidän hylänneen niin valistuksen rationalismin kuin empirismin subliimin tavoittelussaan.²³² Hän kuvaa ekspressionistien kulkeneen ”romantiikan aikana perustettua polkua”, joka johti kuvataiteessa vääjäämättä kohti abstraktiota.²³³ Yhteistä oli yhteyden kaipaaminen maailmankaikkeuteen, mielen ja materian yhdistymiseen.²³⁴ Bruce Matthewsien mielestä romantiikan pyrkimyksen luoda uutta mytologiaa voisi siirtää suoraan ekspressionismiin:

*”Uniting the discordant notes of reason and sensuous nature into a symbolic narrative of hope, this new mythology would beget a ”new religion” that, unlike its predecessors, would be one that joins hands with humanism to create ideas whose aesthetic power would sanction the normative values of this coming age.”*²³⁵

Brucen mielestä juuri romantiikan aikana syntynyt luontoon ja kulttuuriin liittyvä uuden mytologian luomisen, eräänlaisen utopistisen ajattelun merkitys tekee romantiikan ajattelun tärkeäksi vielä nykyisin. Ekspressionististen arkkitehtien yhteiskunnallista ajattelua ja utopioita käsitellään luvussa 8.

Uudelleen tulkittu romantiikan luontokäsitys

Goethen ja Steinerin kohdalla tärkeäksi nousee romantiikan filosofia.²³⁶ 1800-luvulla syntynyt karikatyyrinen käsitys romantiikasta vailla luonnontieteeseen suuntautuvaa kiinnostusta, sisäänpäin kääntyneenä ja mielikuvituksellisena vastassaan valistuksen järki ja kokeellisuus, on alkanut väistyä, ja romantiikan arvo on alettu nähdä sen kyvyssä tarjota yhtenäinen ja kokonaisvaltainen käsitys ihmisestä ja luonnosta. Valistuksen ajan, erityisesti Kantin filosofiaan perustunut tiedekäsitys erotti kirjallisuuden ja tieteen, polarisoi tutkijan ja taiteilijan roolit ja alensi runouden, jolla aiemmin ilmaistiin tärkeitä asioita, erityiseksi subjektiivisuuden diskurssiksi.²³⁷ Arkkitehtuurin etiikan tutkimuksessa puhutaan paljon poetiikasta (ks. luku 7) ja myös sitä voidaan tulkita romantiikan filosofiasta periytyvänä käsitteenä.

*”In every insistence, the romantics insist on uniting a poetic and philosophical way of knowing, of bringing aesthetic insight into our understanding of social and natural phenomena, and scientific knowledge into human life and art.”*²³⁸

Nykyisen romantiikkakäsityksen myötä myös Goethe, erityisesti luonnontieteilijänä, on nostettu uudestaan ajankohtaiseksi. Goethen luonnontieteellisiä ajatuksia omaksuttiin 1800-luvun Euroopassa, mutta vähitellen niitä alettiin pitää tieteellisesti epäpätevinä. Steiner kuitenkin jatkoi Goethen ajatusten kehittämistä, ei kuitenkaan yleisessä luonnontieteellisessä kontekstissa. Dalia Nassar ajankohtaistaa Goethen ajattelua ja tulkitsee romantiikan, erityisesti Goethen tarjoavan uutta ymmärrystä myös ympäristöetiikkaan.²³⁹ Romantiikan filosofiaan kuului kriittisyys valistusta ja newtonilaista luonnontieteellistä, mekanistista maailmankuvaa kohtaan. Romantikot haastoivat modernin tieteen pohjalla olevan dualistisen

232 Benson 2001, 17.

233 Benson 2001, 17. ”The Expressionists’ natural paradise was conceived as a source on spiritual renewal providing clues to spontaneous artistic formal language. Harking back to German Romanticism the idea that pure form alone could transcend imitation and reveal the forces operating behind nature was voiced in Jugendstil periodicals.”

234 Sama, 20.

235 Matthews 2014, 202.

236 Goldstein 2014, 273. ”I want to begin by emphasizing this chapter’s once improbable premise: there is ”romantic” philosophy of science, whether we capitalize ”Romantic” to name a historically bounded cultural movement, or leave it small to hold open, at the same time, the possibility of a recurrent position, style, or mode.”

237 Ks. Goldstein 2014.

238 Nassar 2014, 3.

239 Ks. Nassar 2014.

käsityksen mielen ja luonnon erillisyydestä ja vastakkaisuudesta. Heidän mielestään mieli ja aine olivat saman todellisuuden kaksi puolta.²⁴⁰ Nassar perustee romanttisen empirismin käsitteen ja korostaa, että sekä filosofisissa että poeettisissa teoksissaan romantikot eivät hahmottaneet luontoa vain mysteerisenä kokonaisuutena, jonka salaisuudet piti paljastaa kokeellisella ja matemaattisella työllä. Heille luonto oli perustavanlaatuinen, kaikkien asioiden, myös ihmisen, todellisuus. Toisin sanoen romantikoille luonto – ei ekologia tai ympäristö – oli merkittävin kiinnostuksen kohde.²⁴¹ Goethe edustaa romantiikan traditiota, joka painotti empiiristä kokemusta, huolellista havainnointia ja metodologista tutkimusta. Nassarin mukaan Goethen esittämää luontokäsitystä ei tule kritisoida idealisoituna tai abstrahoituna transsendentaalina kokonaisuutena, jollaisena romantiikan aikana syntyntä luontokäsitystä on tavallisesti pidetty. Hänen mielestään juuri Goethen esittämän luontokäsityksen pohjalta on mahdollista päästä kestävään ympäristöetiikkaan.

*"/.../only on the basis of the kind of careful empirical observation and rigorous ontological account of nature that we find in the work of J. W. von Goethe that an environmental ethic is possible. In Goethe's approach, we find a notion of epistemological responsibility or obligation that offers the necessary first step toward developing a sustainable environmental ethics."*²⁴²

Saksalainen romantiikka tutki luonnon ja kulttuurin suhdetta sekä kehitti eettistä ideaalia ihmisen ja luonnon maailman välille. Sille luonto oli dynaaminen kokonaisuus, jossa ihmiset asuivat ja johon he osallistuivat. Nassar tuo esiin, miten epistemologian kannalta romantikkojen mukaan tieto oli mahdollista vain, jos tunnettu objekti (luonto) ei ole erillinen tuntevasta subjektista (ultimately beyond or distinct from the knowing subject.)

*"/.../knowledge rests on the "coincidence" of subject and object, such that the primary aim of philosophy depends on a unity between self and world, the human mind and nature."*²⁴³

Tämä, perustoiltaan holistinen käsitys maailmasta on myös se, mistä Steiner lähti perustelemaan omaa maailmankuvaansa (ks. luku 6).

Steinerin käsitys Goethestä ja romantiikasta

Steiner perehtyi Goethen luonnontieteelliseen ajatteluun toimittaessaan tämän tekstejä Goethen koottujen teosten Kürschner-editioon. Hän katsoi käsitystensä pitkälti perustuvan Goethen, kuitenkin niin, että hän kehitti tämän ajattelua. Taidekäsityksensä hän perusteli Goethen luonnontieteellisellä ajattelulla (ks. luku 6). Filosofian historiaa käsittelevässä teoksessaan *Die Rätsel der Philosophie* (1914) Steiner toteaa Goethen tunnistaneen henkisen luonnon ulkoisesti näkyvän takana ja sen, että ihmissielu saattaa kokea luonnon luovia voimia myös muualla kuin ulkoisesti ilmenevässä. Hänen mukaansa Goethe etsi ideaa osallistumalla sisäisesti kokiin maailman prosesseihin, toisin sanoen hän etsi sielusta luonnon elämää.²⁴⁴ Koska Goethen todellisuus muodostui jakamattomasta hengen ja luonnon ykseydestä, hän myös näki silmillään ideansa ja ajatuksensa.²⁴⁵

*"An endeavor for knowledge, which lives in detachment from things in an abstract world, does not seem to him to be the highest form of cognitive life. 'It would be the highest attainment to understand that all factual knowledge is already theory.'"*²⁴⁶

240 Nassar 2014, 296. HKA 1/5, 107.

241 Sama, 297–298. Myös romantiikan aikana luontokäsitykset erosivat toisistaan.

242 Sama, 298.

243 Sama, 300. Lainaa Friedrich Schellingiä (1800).

244 Steiner (1914) 1973, 131. "Goethe searched in the soul for the life of nature."

245 Sama, 139.

246 Sama, 142. Steinerin mukaan esimerkiksi taivaan sinisyys paljastaa meille perustavan värin lain.

Steinerin mukaan Goethe ajatteli, että luonnon henki on ihmisessä luonut itselleen orgaanin, jonka kautta se paljastaa salaisuuksiaan. Eli ihminen ei puhu luonnosta, vaan luonto puhuu ihmisessä itsestään.²⁴⁷ Steinerin mielestä Goethe oli esittänyt maailmankäsityksensä ”naiviuden viitan suojassa”. Jos kuitenkin syventyi tähän käsitykseen, löytäisi vahvan perustan, joka voitiin ilmaista selvien ajatusten muodossa. Hänen mielestään Goethe ei nostonut tätä perustaa täyteen tietoisuuteen, ja sen vuoksi Goethen käsitystapa löytäisi vain hitaasti tiensä filosofian kehitykseen.²⁴⁸

Sen, minkä Nassar kuvaa empiirisenä romantiikkana, voi rinnastaa Steinerin määrittelemään objektiin suuntautuvaan ajatteluna. Steiner tarkoitti, että tällainen ajattelu ei erota itseään objekteista, vaan että havainnon kohteet läpäistään tällä ajattelulla. Näin Goethen ajattelu on samaan aikaan havainnoimista ja havainnointi on eräänlaista ajattelua. Goethen ajattelussa taiteellisella luomisella ja mielikuvituksella oli keskeinen rooli (tarkemmin luvussa 6).²⁴⁹

Steiner ei pitänyt Goethea varsinaisesti romantikkona, koska hänen käsityksensä mukaan romantikkojen maailmankäsitys tunnusti vain ihmisen sisäisen elämän ja julisti arvokkaaksi ja oikeutetuksi kaiken tästä kumpuavan.²⁵⁰ Eli Steinerin romantiikkakäsitys oli melko kapea, koska hän kuvaa romantikkojen olevan fantasian ja sielun rajoittamattoman voiman puolella niin, että poeettinen mielikuviutus absorboi ajattelun.²⁵¹ Steiner toteaa kuitenkin:

*”Fundamentally, what the romanticists aimed at did not differ from what Goethe and Schiller also made their credo: A conception of man through which he appeared as perfect and as free as possible.”*²⁵²

Steiner ei itse määritellyt itseään romantikoksi, saati ekspressionistiksi. Kuitenkin sekä romantiikan että ekspressionismin kautta voidaan selittää ja ymmärtää sekä hänen ajatteluaan että rakennuksiaan. Goethen kautta Steinerin ajatteluun tuli piirteitä saksalaisesta varhaisromantiikasta.²⁵³ Jos taas romantiikka ymmärretään aatevirtauksena tai maailmankatsoimuksena Löwyn ja Sayren tapaan, sopii Steinerin toiminta laajemminkin sen piiriin. Kyse oli modernin materialistisiin arvoihin perustuvan yhteiskunnan kritiikistä ja tavoitteesta luoda uusi vaihtoehto vallitsevalle sosiaaliselle maailmalle (ks. luku 9). Ekspressionistisen arkkitehtuurin ymmärtäminen eettisenä niin, että se pyrki yhteiskunnalliseen muutokseen rakentamalla uudenlaista rakennusta, tulevaisuuden katedraalia, joka osallistuisi yhteiskunnan reformaatioon, tukee myös Goetheanumien sijoittumista ekspressionismin piiriin.

247 Sama, 112.

248 Sama, 120.

249 Sama, 144.

250 Sama, 147–148.

251 Sama, 149.

252 Sama.

253 Goethea ei voi typistää varhaisromantikoksi, ja myös Steiner hahmotti Goethen merkityksen laaja-alaisemmin.

4. Goetheanumit ja orgaaninen arkkitehtuurissa

Kuten jo johdannossa kerrottiin, tässä tutkimuksessa orgaaninen ymmärretään erityyly- ja aikakausia läpäisevänä, luonnehtivana ja kuvailevana terminä, jollaisena sitä on myös käytetty taiteessa ja arkkitehtuurissa niin 1900-luvulla kuin ennen sitä. Koska Rudolf Steinerein käsitys orgaanisesta rakennuksissa perustui pitkälti Goethen, tarkastelu aloitetaan Gothestä ja hänen metamorfoosi-ajatuksestaan. Lisäksi tarkastellaan muita orgaanisuudelle annettuja merkityksiä, ja lopuksi käsitellään lyhyesti ”orgaanista arkkitehtuuria” 1900-luvun keskustelussa.

Goethe ja kasvin metamorfoosi

Steinerin rakennusten kannalta Goethen keskeisin käsite on metamorfoosi. J. W. Goethen tutkielmassa *Der Versuch die Metamorphose der Pflanzen zu erklären* (1790) oli keskeistä erilaisten, toinen toisensa jälkeen kehittyvien kasvinosien sisäinen yhtäläisyys, myös silloin kun niiden ulkoinen hahmo poikkeaa toisistaan. Goethe käsittelee kasvien kehittymistä supistumisen ja laajenemisen vaihteluna ja erityisesti erilaisten lehtien muodostumisena.²⁵⁴ Tutkimukseen liittyi myös Goethen jo aiemmin kehittänyt idea kasvista, ns. alkukasvi. Kasvilla on hänen mukaansa sisäinen identiteetti, mutta kasvin osat ovat kehittyneet erilaisiksi. Goethe yritti tehdä näkyväksi kasvin olemisen ja kasvutavan, ja hän kehitti morfologisen luonnon-tutkimuksen metodin kasvin kasvun tutkimuksesta, jossa kasvin hahmoa tarkastellaan sekä osina että kokonaisuutena. Tarkasteluun kuului myös osien ja kokonaisuuden yhtenäisyyden ja eroavuuksien hahmottaminen. Pyrkimyksenä oli osoittaa lait, joiden mukaan kasvi rakentuu, ja Goethe piti kasvinmuodostumisen peruslakina metamorfoosia. Kasvi käy läpi kehityksen eri vaiheita yksinkertaisesta monimutkaiseen, mutta säilyttää silti ydinolemuksenaan alkuperäisen identiteettinsä, mitä Goethe nimitti korkeammaksi ykseydeksi.²⁵⁵ Kasvi on moninainen, mutta alisteisuus vallitsevalle hahmolle oli tärkeää. Kasvi pyrkii jatkuvasti kohti valoa, ja kasvullisuuteen kuuluu vertikaalin pyrkimyksen lisäksi taipumus spiraaliin. Kasvissa nämä kaksi vastakkaista muotoperiaatetta ovat harmoniassa, ja niistä muodostuu elävä ja liikkuva synteesi. Goethen mielestä kokonaisuutta leimaa pyrkimys hengessä ilmenevään ideaharmoniaan, jossa konkreettinen ja abstrakti olivat tasapainossa.²⁵⁶

Annika Waenerberg osoittaa väitöskirjassaan *”Urpfanze und Ornament, Pflanzenmorphologische Anregungen in der Kunsttheorie und Kunst von Goethe bis zum Jugendstil”*, miten Goethen morfologinen idea kasvista, ja siitä johdettu morfologinen kasvitiede peilautuivat

254 Goethe 1790, *Der Versuch die Metamorphose der Pflanzen zu erklären*. Verkkojulkaisu. Suom. Kasvin muodonmuutos, 2000.

255 Waenerberg 1992, 30. Waenerberg tutki alkukasvin ja metamorfoosiajatusten kehittelyä Goethen yksityiskirjeistä, kuvista ja julkaisuista.

256 Waenerberg 1992, 30–31.

ornamentin teoriassa ja käytännössä 1800-luvulta jugendiin asti.²⁵⁷ Tarkastelun keskiössä olevan ornamentin lisäksi Waenerberg käsittelee myös arkkitehtuuria. Hän erottaa taiteessa konkreettisen ja abstraktin orgaanisen analogian. Konkreettisessa analogiassa rakennus tai ornamentti muistuttaa visuaalisena muotona kasvia, ja abstraktissa analogiassa on kysymys siitä, että rakennus kehittyi sisäisten vaatimustensa mukaisesti ikään kuin elävä organismi. Laajimmassa mielessä abstraktina analogiana voidaan pitää sitä, että koska ihminen kuuluu luontoon, myös taideteos on luonnonlakien mukainen. Molemmat analogiat ankkuroituvat Waenerbergin mukaan Goethen ajatteluun.²⁵⁸

Goethe näkee kasvin ilmaisevan elämänvoimaa, ja ilman voiman käsitettä olisi Waenerbergin mukaan ollut ylipäättään vaikeaa puhua kasvista dynaamisena kokonaisuutena. Vitalismin tai elämänvoiman käsitteitä käytettiin myös orgaanisen määrittelyssä 1700- ja 1800-luvuilla. Elämänvoiman ymmärrettiin selittävän asioiden olemuksen ja syyn orgaanisen aineen erilaistumiseen, eikä sen kummempaa analyysia tarvittu. Jos tähän henkisesti vaikuttavaan elämänvoimaan ei haluttu uskoa, saatettiin puhua ”Bildungstriebistä”. Goethen maailmankatsomusta voi luonnehtia orgaaniseksi ja siihen kuuluivat niin orgaaniset voimat, elämänvoima, Bildungstrieb kuin henkikin. Elämänvoimaa pidettiin toisinaan myös mekaanisena voimana ja tämä käsitys voimistui vallitsevaksi 1800-luvun loppua kohden.²⁵⁹

Goethen taidenäkemys perustui morfologisessa mielessä luonnon ja taiteen lakien yhtenäisyyteen. Hän otti jo nuorena etäisyyttä ulkoisiin sääntöihin ja keskittyi johdonmukaisuuden ideaan. Goethe piti hyviä taideteoksia ikään kuin korkeimpina luonnonesineinä (Naturwerk), jotka ihminen oli valmistanut tosien ja luonnollisten lakien mukaan. Hänen mielestään taiteessa näkyi välttämättömyys ja jumaluus, kun kaikki turha ja luuloteltu oli poissa.²⁶⁰ Goethen taidekäsitykseen palataan luvussa 6, kun käsitellään Steinerin Goethen perustuvia esteettisiä näkemyksiä. Seuraavassa keskitytään Steinerin orgaanisen käsitteen ja tarkastellaan Goethen vaikutusta siihen.

Steinerin käsitys orgaanisesta

Steiner luonnehti ensimmäisen Goetheanumin arkkitehtuuria orgaaniseksi, eläväksi ja goetheanistiseksi. Hänen mukaansa rakennuksessa ei yritetty imitoida naturalistisesti mitään organismia, vaan tavoitteena oli yritys eläytyä luonnon orgaanisesti luovaan periaatteeseen, ja muotoilla rakennus kokonaisuudesta käsin niin, että jokainen yksityiskohta oli paikallaan yksilöllisesti muotoiltuna juuri niin kuin sillä paikalla tuli olla.²⁶¹ Rakennuksen osien ja kokonaisuuden suhteen piti olla sellainen, että yksittäinen osa kehittyisi systemaattisesti suhteesta kokonaisuuteen, ja olisi sisäisen välttämättömyyden kautta yhteydessä jokaiseen toiseen muotoon. Tämän hän hahmotti analogiana orgaaniseen. Hänen tavoitteenaan oli siirtyä geometris-mekaanisesta rakentamisesta orgaanisiin muotoihin.²⁶²

Steinerin perehtyneisyys Goethen luonnontieteelliseen ajatteluun vaikutti voimakkaasti hänen käsitykseensä orgaanisesta ja siihen kuuluvasta metamorfoosista. Steiner siirsi Goethen kasvien metamorfoosiajatuksen arkkitehtuuriin. Kasvin metamorfoosissa muodot kas-

257 Waenerberg 1992, 9–10. Tutkimuksen aikarajaus 1789–1914 on yhteneväinen ns. tieteen aikakauden kanssa. Luonnontieteen ja taiteen teoria liittyivät yhteen 1800-luvun alusta alkaen. Hän katsoo orgaanisen käsitteen yhdistäneen tiedettä ja taiteen teoriaa 1800-luvun alusta lähtien. Waenerberg keskittyi kasvimorfologisen analogian tutkimiseen, koska orgaanisen ja luonnon analogiat olisivat olleet liian laajoja.

258 Waenerberg 1992, 11.

259 Sama, 118–119, 17–18.

260 Sama, 35–36.

261 Steiner (1921) 1958, 21–22.

262 Sama.



20 Yksityiskohta ensimmäisen Goetheanumin arkkitraavista.

vavat toisistaan, ja Steinerin mukaan ihmisen taiteellis-plastinen muotoiluvoima lähenee luontoa, kun ihminen eläytyen käsittää sen metamorfoosissa.²⁶³ Hän korosti taiteellista eläytymistä luonnon orgaaniseen luomiseen. Luova mielikuvitus nostaisi sitten luonnonomaisen hengenmukaiseksi.²⁶⁴ Moninaisista muodoista muodostuvaa elävää ykseyttä Steiner oli painottanut jo 1880-luvulla Goethen tekstejä toimittaessaan.²⁶⁵

Metamorfoosi näkyi Steinerin mukaan erityisesti ensimmäisen Goetheanumin ikkunoiden, pylväiden kapiteelien ja arkkitraavien muodoissa. Samat muotoaiheet toistuivat eri tavoin muuntuneina niin sisäänkäyntien kohdalla kuin kapiteeleissakin.²⁶⁶ Hän liitti metamorfoosikäsitteellä yhteen myös monet Dornachiin suunnittelemansa rakennukset. Hän piti sivu- ja hyötyrakennuksia päärakennuksen perusmuodon, kaksoiskupoliteeman, metamorfooseina, ja monessa niistä toistui kaksoiskupoliteema eri tavoin muotoiltuna. Tosin myös sivurakennuksista saattoi muodonmuutoksella luoda päärakennuksen muodot.²⁶⁷

Kasveissa metamorfoosi näkyy ajan ja vuodenaikojen myötä tapahtuvassa kehityksessä. Edelliset ja tulevat vaiheet ovat kuitenkin aina kätkettyinä kasvissa. Steiner pyrki muuttamaan esimerkiksi staattisen käsityksen kantavasta ja kannettavasta aktiiviseksi kasvun periaatteeksi, jossa muoto syntyy aina toisesta erilaisin tavoin. Hän pyrki seuraamaan kasvin kasvun mallia korkeampien organismien mukaisesti akselia tai ikään kuin selkärankaa pit-

263 Steiner (1923) 1961, 336–337. ”Man kann in der künstlerisch-plastischen Gestaltungskraft dem Schaffen der Natur nahekommen, wenn man hebevoll nachfühlend ergreift, wie sie in Metamorphosen lebt.”

264 Steiner (1924) 1982, 120. ”Mit dem künstlerischen Erleben in diesem organischen Schaffen der Natur aufgehen, konnte zu der Ausgestaltung eines ’organischen Baustiles’, im Gegensatz zu einem auf bloß Statisches oder Dynamisches sich stützenden, führen, wenn eben das Naturhafte durch die schaffende Phantasie in das Geistgemäße gehoben wurde.”

265 Steiner (1884) 1987, 12. ”Das Bedeutsame der Pflanzenmetamorphose liegt z. B. nicht in der Entdeckung der einzelnen Tatsache, daß Blatt, Kelch, Krone usw. identische Organe seien, sondern in dem großartigen gedanklichen Aufbau eines lebendigen Ganzen durcheinander wirkender Bildungsgesetze, welcher daraus hervorgeht und der die Einzelheiten, die einzelnen Stufen der Entwicklung, aus sich heraus bestimmt.”

266 Ks. Steiner (1921) 2017, 67. ”Sodaß also tatsächlich alle diese sieben Säulenkapitelle auseinander hervorgeholt sind, metamorphosisch auseinander hervorwachsen, wie die Formen der Blätter, die aufeinander sich bilden im Werden der Pflanze, metamorphosisch sich bilden. Es ist dadurch ein wirkliches Nachschaffen dem organischen Naturschaffen in diesen nicht einfach daselbe Motiv wiederholenden Kapitellen, sondern es sind die Kapitele in fortdauerndem Wachstum, vom ersten bis zum siebenten.”

267 Steiner (1915) 1990, 153–154. ”/.../dann haben Sie das Umwandlungsmotiv für unseren Hauptbau in einem ihm zugeordneten Nebenbau in den Grundformen.” ”Der Formgedanke, wenn er sich umwandelt, wenn er lebendig wird, ist so, daß er aus der einen Form in die andere Form übergehen kann.”



21 Lasitalo ja lämpövoimala.

kin, ei kasvuna keskustasta kuten joillakin alemmilla organismeilla.²⁶⁸ Näin hänen rakennuksissaan elävistä muodoista huolimatta toteutuivat pitkälti aksiaalisuus ja symmetria. Hänen mielestään orgaanisesti muotoillussa rakennuksessa tavoitettiin kantaminen ja kannettavana oleminen ilman, että sitä ilmaistiin kantavien pylväiden paksuutena tai kannettuna olon raskautena. Ihminen saattoi kokea rakennuksessa samaan aikaan kannettuna olon ja kantamisen orgaanisen muotoilun ansiosta.²⁶⁹ Arkkitehtuurin kantavan ja kannetun perusongelma voidaan Annika Waenerbergin tapaan nähdä kasvissa rungon ja oksan, lehden ja oksan liitoskohdassa (Vermittlung): niitä ei yhdistetä additiivisesti toisiinsa, vaan ne "kehittyvät orgaanisesti". Ajatus kuuluu kasvin systemaattiseen, konstruktiviseen (morfologiseen) tutkimukseen, jota tehtiin arkkitehtonisia päämääriä varten 1800-luvulla.²⁷⁰ Vaikka Steiner ei rakennuksissaan käyttänyt tunnistettavia kasvi- tai eläinmuotoja, voi ensimmäisen Goetheanumin muodoissa tunnistaa kasvin kasvun morfologisia (konstruktivisia) piirteitä. Näin Steinerin voi katsoa toteuttaneen rakennuksissaan orgaanisen analogiaa sekä abstraktisti että konkreettisesti.

Steinerin rakennusmuotojen metamorfoosiin kuului myös pyrkimys saattaa arkkitehtuuri liikkeeseen. Tarkoitus oli saattaa plastiset muodot ikään kuin musikaaliseen liikkeeseen ja herättää vastaava liike kokijan sielussa.²⁷¹ Kehittymisen ja liikkeen merkityksen hän

268 Steiner (1921) 2017, 66. "Nur in Bezug auf diese Symmetrieachse, die Ostwestachse, sind die Motive des Baues symmetrisch gestaltet; sonst findet sich keine Wiederholung. Daher sind die Säulen mit Kapitell- und Sockelmotiven versehen, die nicht einander gleich sind, sondern die in fortschreitender Entwicklung sind. /.../Das ist durchaus so, daß es sich als eine Notwendigkeit ergeben hat aus dem organischen Bauen heraus. Und zwar beruht das auf einer künstlerischen Ausgestaltung des Goethe'schen Metamorphosenprinzips."

269 Steiner (1921) 2017, 65. "Der Bau empfindet zu gleicher Zeit das Lasten und Tragen."

270 Waenerberg 1982, 147. "In der Vermittlung von Zweig und Stamm, Blatt und Zweig, sieht man das Grundproblem der Stütze und Last, aber auch das Grundproblem des Ornaments: es soll nicht additiv zusammengesetzt, sondern "organisch entwickelt" sein."

271 Steiner (1914) 1985, 51. "Denn darinnen wird gerade die Aufgabe des Baues bestehen, daß die Herzen und Seelen in Bewegung kommen, wenn sie den Formen und Formzusammenhängen gegenüberstehen und nicht in verstandesmäßiger, symbolischer Weise die Sache deuten, sondern Herz und Sinn und Seele sprechen lassen, wenn Sie sich im Raum des Baues und um den Bau herum befinden." "Daher wird der Mensch, der von Westen nach Osten in den Bau gehen wird, in der fortschreitenden Bewegung, in der Aufeinanderfolge der Säulen dasjenige haben, was den Willen ausdrückt. (Sama, 57.) "Es ist in Bewegung gebracht dasjenige, was vorher bloß, man möchte sagen, unorganisches Symmetrieprinzip war. Was sich vorher gegenseitig in Ruhe trug, bewegt sich nunmehr." (Sama, 62.)

toi esiin jo Goethen tekstejä toimittaessaan.²⁷² Steinerin rakennusten orgaanisiin piirteisiin voidaan elävyyttä ilmaisevien muotojen (ks. Liike ja elävyys, luku 6) lisäksi lukea pyrkimys harmoniaan paikan kanssa – rakennusten ulkoasun suunnitteleminen suhteessa Jura-vuoriston maisemaan.

Orgaaninen 1800-luvulla ja jugendissa

Orgaaninen oli saanut niin tieteessä kuin taideteoriassa erilaisia määritelmiä 1800-luvun kuluessa. Orgaaniseen liittyi visuaalisuuden lisäksi myös elävyys ja liikkuvuus sekä elävän kokonaisuuden muodostuminen osista. Mekaanisen rakentumisen sijaan kyse oli alkuvaiheesta kehityksestä.²⁷³ Nämä ajatukset löytyvät myös Steinerin orgaanisuuskäsityksestä.

1800-luvulla arkkitehdit, niin Karl Friedrich Schinkel (1781–1841), Karl Bötticher (1806–1889) kuin Gottfried Semperkin (1803–1879), käyttivät orgaanisuutta arkkitehtuuriteorioissaan. Waenerbergin mukaan he omaksuivat Goethen käsityksen luonnon välttämättömyydestä ja kreikkalaisen arkkitehtuurin orgaanisesta luonteesta.²⁷⁴ Vähitellen 1800-luvun kuluessa Goethen tarkoittama hahmo- ja muotoyhtenäisyys alkoi jäädä taka-alalle ja alettiin painottaa enemmän orgaanisen funktionaalista yhteyttä.²⁷⁵ Näin käsitys orgaanisesta alkoi muuttua.

Kaarevan viivan jo 1700-luvun lopulla alkanut arvostus kasvoi 1800-luvulla, ja sitä pidettiin luonnonmukaisempina kuin geometrista suoraa viivaa.²⁷⁶ Luonnollisuuden argumentilla luotiin jo perustaa jugendin taipuisille muodoille.²⁷⁷ Jugendin ja art nouveau kasviaiheiden kirjo vaihteli luonnonmukaisesti kuvatuista kasveista voimakkaasti tyyliteltyihin ja geometrisoiviin kasviaiheisiin. Ornamentiikka irtosi tasosta ja muodot kasvoivat veistoksellisiksi ja isommiksi, viivat ja linjat muuttuivat kaareviksi ja taipuisiksi. Luonnonmuotojen tyylittelyssä haluttiin keskittyä olennaiseen, sisältöön, elämänvoimaiseen fyysisesti esiin tulevaan muotoon ja jättää pois epäolennainen, merkityksetön ja satunnainen. Tähänkin tarvittiin kasvimorfologian tuntemusta ja ajatusta kauneuden kiinnittymisestä (morfologiseen) totuuteen. Waenerbergin mukaan jugendin muotoja määritellään turhan helposti abstrakteiksi, kun kuitenkin esimerkiksi jugendin geometrisoivan kasviornamentin voi osittain johtaa morfologiasta.²⁷⁸ Hänen mielestään jugendin ornamentiikan ytimenä oli alkukasvin periaate: Kun muoto kehittyy yhdestä pisteestä, näkyy kasvin yleinen idea. Sen sijaan kasvun ulkoasu muotoillaan aina yksilöllisesti.²⁷⁹

272 Steiner 1884 (1987), 13. ”/.../man bemerkt auch, daß man sich einen Organismus bis in die kleinsten Teile hinein belebt, nicht als toten, abgeschlossenen Gegenstand, sondern als sich Entwickelndes, Werdendes, als die stetige Unruhe in sich selbst vorstellt.”

273 Waenerberg 1992, 19, 189. 1800-luvun ornamentiikassa kasviluontoa käytettiin naturalistisesti, mielikuvituskallisesti ja kasvimorfologisesti. Nämä saattoivat sekoittaa, mutta erityisesti kasvimorfologisessa suuntauksessa, jossa tukeuduttiin Goetheen, tehtiin selvä ero tarkan jäljittelyn ja mielivaltaisen fantasian välille. Arkkitehtuurissa Waenerberg erottaa kasvimorfologisesta lähtökohdasta konstruktivis-rationaalisen ja ideaali-kasvimorfologisen suuntauksen.

274 Waenerberg 1992, passim. 62, 64–65. He etenivät taiteesta, joka ei ollut jäljittelevää, konkreettisiin luonnosta otettuihin esikuviin.

275 Waenerberg 1992, 24–25. Jäsenistä muodostuvan (gliedertartig) elävän orgaanisen rinnalla vahvistui liikkuva-elävä orgaaninen. Kuitenkin kasvia voitiin käyttää niin konstruktivismateriaalisena mallina kuin mallina organismin muodosta ja hahmosta. Goethen katsannossa muoto oli painottunut enemmän.

276 Ks. William Hogarth 1753, *The Analysis of Beauty*. Teoria s-muotoisen viivan kauneudesta, joka kiinnitti katsojan huomion ja herätti elävyyden ja liikkeen tunnun.

277 Waenerberg 1992, 153 Arkkitehtoninen ornamentitradiitio muuttui hitaasti, ja vaikka perinteiseen taidetraditioon otettiin enemmän etäisyyttä vasta 1890-luvulla, jolloin luonnonmuotoja alettiin käyttää vallankumouksellisella tavalla, on hyvä huomata, että teoreettista lähtökohtaa tälle luotiin oikeastaan koko 1800-luku. (191).

278 Sama, 67, 167.

279 Sama, 185.

Vuosisadan vaihteessa taiteessa suosittiin myös epäsäännöllistä, orgaanisen luonnon viivaa, kun taas geometriaa pidettiin järjen välineenä. Esimerkiksi van de Velde ja Hermann Obrist sitoutuivat ensin mainittuun, ja spiraalissa taas näkyivät – joko vertikaaliin liittyneenä tai ei – niin kasvin kuin taideteoksen elämän ja energian assosiaatiot. Heidän työssään ja ajattelussaan näkyi jugendin pyrkimys esittää luonnon lainomaisuuksia. Kasvillisuuden muodot säilyivät konkreettisenä lähtökohtana jugendin loppuun asti, vaikka vuosisadan vaihteessa käytettiin myös yleisempää orgaanisen analogiaa. Sekin tosin perustui Goethen ja romantiikkaan. Tämä epämääräisempi, usein funktion tai organismin kehitykseen perustuva orgaanisen abstrakti ja yleinen analogia eli pitkälti 1900-luvulle.²⁸⁰

Orgaaninen ekspressionismin arkkitehtuurissa

1900-luvun alun taiteeseen ja erityisesti ekspressionismiin vaikuttanut Wilhelm Worringer (*Abstraktion und Einfühlung* 1908) käsittelee myös orgaanisuutta ja torjuu tiukasti luonnon imitaation taiteen päämääränä.²⁸¹ Hänen mielestään taideteos ilmenee itsenäisenä organisminä luonnon vertaisena ilman yhteyttä näkyvään luontoon. Hän erittelee taiteeseen liittyen kahta psykologista tarvetta: abstraktiota tai abstraktia järjestystä ja empatiaa (eläytymistä, saks. *Einfühlung*). Abstraktiolla pyrittiin hallitsemaan ulkomaailman kaaosta ja sen hämmentävää ilmenemistä.²⁸² Empatia taas vastasi panteistiseen haluun saavuttaa onni orgaanisten muotojen mystisten voimien kautta.²⁸³ Niissä saattoi tunnistaa oman organisminsa, jolloin taiteesta tulee objektivoitua nautintoa.²⁸⁴ Myös Worringerin *Einfühlung*-periaate kuuluu laajasti määritellyn romantiikan piiriin. Ekspressionistit kiinnittyivät kuitenkin pikemmin Worringerin abstraktioon, jota hän piti henkisempänä kuin orgaanisten muotojen synnyttämää empatiaa. (tähän palataan luvussa 10). Steiner taas piti henkisyyden tavoittamista mahdollisena juuri orgaanisten muotojen kautta. Tässä hahmotuu ero geometrisille ja orgaanisille muodoille annetuista merkityksistä. Kun maailma hahmotetaan kokonaisuutena, monistisena, niin että se sisältää myös hengenmaailman, voidaan Steinerin tapaan luonnon ja orgaanisten muotojen kautta tavoitella hengen maailmaa. Jos taas maailmankuva on dualistinen ja henki mielletään transsendentiksi, tuonpuoleiseksi, tulkitaan abstraktit ja geometriset muodot luontevammin henkisinä Worringerin tapaan.

Ekspressionististen arkkitehtien keinovalikoimaan kuului niin orgaanisia kuin epäorgaanisia, kristallisia muotoja. Myös Gläserne Kette -kirjeenvaihdossa pohdittiin orgaanisuutta arkkitehtuurissa.²⁸⁵ Useimmille orgaanisten muotojen käyttö jäi välivaiheeksi, mutta muutama arkkitehti, kuten Hugo Häring ja Hans Scharoun, tulivat tunnetuiksi juuri orgaanisten muotojen käytöstä. Hugo Häring (1882–1958) perusteli orgaanisuutta myös teoreettisesti. Hän piti orgaanista (organhaften) rakentamista alkuperäisimpänä rakentamisena ja kriti-

280 Sama, 191–192.

281 Worringer (1908) 1916, 14. Hän luonnehtii: "die Annäherung an das Organisch-Lebenswahre, aber nicht, weil man ein Naturobjekt lebensgetreu in seiner Körperlichkeit darstellen wollte, nicht weil man die Illusion des Lebendigen geben wollte, sondern weil das Gefühl für die Schönheit organisch-lebenswahrer Form wach geworden war und weil man diesem Gefühl, das das absolute Kunstwollen beherrschte, Befriedigung verschaffen wollte. Das Glück des Organisch-Lebendigen, nicht das des Lebenswahren erstrebte man." (36).

282 Sama, 19.

283 Sama. "///.../ein glückliches pantheistisches Vertraulichkeitsverhältnis zwischen dem Menschen und den Außenweltererscheinungen zur Bedingung hat///.../ Das Beglückungsgefühl, das durch die Wiedergabe organisch-schöner Lebendigkeit in uns ausgelöst wird, das was der moderne Mensch als Schönheit bezeichnet, ist eine Befriedigung jenes inneren Selbstbetätigungsbedürfnisses, in dem Lipps die Voraussetzung des Einfühlungsprozesses sieht. Einfühlung-teoriaa kehitteli alun perin Theodor Lipps (1851–1914).

284 Worringer (1908) 1916, 18. "Wir genießen in den Formen eines Kunstwerkes uns selbst. Aesthetischer Genuss ist objektivierter Selbstgenuss."

285 Ks. Whyte 1986.

soi geometriseen muotokieleen perustuvaa rakentamista abstraktiksi, lakiin perustuvaksi ja elämälle vieraaksi. Hän tavoitteli elävän ja elämän yhtenäisyyttä, kun geometrialla saavutettiin hänen mukaansa vain muodon yhtenäisyys.²⁸⁶ Häring piti funktiota tärkeänä, mutta pyrki ymmärtämään kunkin suunnittelutehtävän syvemmin kuin pelkästään hyötynäkökohtien perusteella. Hän päätyi suunnitelmissaan toisinaan biologisen muodon imitatioon. Häring kutsui muodon sisäistä lähdettä ”Organwerk” -sanalla tai kuvasi sitä organismin ohjelmalliseksi olemukseksi, mitä hän piti vastakkaisena ”Gestaltwerkin” pintailmaisulle. Hän kannusti suunnittelijoita löytämään toden orgaanisen muodon ennemmin kuin käyttämään ulkoapäin annettua muotoa. Se tarkoitti, että asioista piti etsiä niiden oma kuva, ei ulkopuolelta asetettu. Luonnossa tuo kuva syntyi monien osien järjestyksestä niin, että kokonaisuus ja kaikki sen eri osat toimivat ja elivät mahdollisimman hyvin ja tehokkaasti.²⁸⁷ Hänen mielestään arkkitehtuurin piti olla orgaanista, tasapainossa luonnon kanssa, ja sen pitäisi ottaa huomioon ihmisen vastuu niin luontoa kuin omia haluja ja toiveita kohtaan. Hän uskoi siihen, että asioiden tutkiminen auttaisi löytämään kullekin tehtävälle oman muotonsa. Häring pyrki ymmärtämään elämän kompleksisuuden, ja järjestyksen sijaan hän tavoitteli osallistumista.²⁸⁸ Häringin suunnittelemaa rakennuksia toteutettiin melko vähän, mutta hänen vaikutuksensa kirjoittajana oli suuri.

Hans Scharoun (1893–1972) vaikutti Häringin ajatuksista, ja hän suunnitteli orgaanista muotokieltä edustavia rakennuksia 1960-luvulle asti. Scharounin mielestä onnistuneesta rakennuksesta tuli elämän orgaani, ja arkkitehti pystyi vain intuitionsa avulla tunnistamaan olennaisen suunnittelutehtävässä. Hänen mielestään suunnittelutehtävän objektiiviset vaatimukset ja arkkitehdin intuitiivinen visio olivat lähellä toisiaan.²⁸⁹ Ekspressionistisena aikana Scharoun painotti enemmän luovuutta kuin ajattelua, ja hänen ajattelussaan subjektiivinen ja objektiivinen olivat saman elämänvirran vaiheita. Siihen kuului myös ajatus siitä, että vaikka ihmiset ajattelevat kokevansa, niin he tulevat koetuksi.²⁹⁰

Ekspressionistien piirissä pisimmälle orgaanisia rakennuksia piirsi ja kehitti Herman Finsterlin (1887–1973). Hänen piirtämänsä rakennukset muistuttivat elollisia olioita. Finsterlin kertoi odottavansa ”orgaanista aikakautta”, jolloin puhtaalla intuitiolla saavutettaisiin ”hybridien muotoelementtien ennalta-arvaamaton orgaaninen fuusio”. Finsterlinin mielestä orgaaninen muoto oli viimeisin nerokas, maallisen hengen keksintö amorfisen ja kristallisoivan muodon välillä. Hänen talossaan ihminen ei tuntisi olevansa vuokralaisena ihmeellisessä kristallitilassa, vaan olisi organismiin kuuluva asukas, joka kulkisi orgaanista orgaaniin ja olisi vuorovaikutuksessa näiden kanssa tässä ”jättimäisessä äidin ruumiin fossiilissa”, kuvailee Finsterlin itse. Hän kirjoittaa kuuden seinän brutaalista ja häiritsevää mallista sekä mystisestä tarpeesta järjestää oma oleminen sopusointuun sielun hengittävän rytmin kanssa.²⁹¹ Adolf Behnen (1926) mielestä funktionalismin²⁹² romanttiset ja panteistiset piirteet toteutuivat parhaiten juuri Finsterlinin suunnitelmissa: Kyseessä oli rakennuksen radikaali liukeneminen kohti orgaanista kasvavaa luontoa.²⁹³ Finsterlinin työt lähenivät orgaani-

286 Schirren 2003, 46.

287 Frampton 1996, 122.

288 Sama. Häringin huoli orgaanisesta johti hänet konfliktiin Le Corbusierin kanssa CIAMin perustamiskokouksessa Sveitsissä 1928. Hän yritti voittaa kokouksen omalle orgaaniselle kannalleen, mutta hävisi.

289 Pehnt 1998, 151.

290 Scharoun, 1986, 67. Sit. Scharoun ”Wir meinen zu erleben und werden erlebt – aus heißer Sinnlichkeit und reine Geist zugleich. Sind beides, Empfangender und Gebender, und wissen nicht, ob wir in anderen oder in uns nach 1000 Möglichkeiten die Tat gebären.”

291 Finsterlin (1921–22) 1963, 107. Artikkelin Innen-Architektur *Frühlicht*-lehdessä 1921–22.

292 Ks. Behnen käsitys funktionalismista seuraavalla sivulla.

293 Behne 1926.

sen varsin konkreettista analogiaa. Pääosin ekspressionistiset arkkitehdit käyttivät orgaanisuutta yleisemmässä ja abstraktissa mielessä, mikä juontui romantiikkaan. Näin esimerkiksi Wenzel Hablikin mukaan taiteilijan ei pitänyt jäljitellä luontoa, vaan toimia kuten luonto, jolloin luonnon ja taiteilijan luovat voimat liittyivät yhteen.²⁹⁴ Samaa mieltä oli myös Hans Luckhardt,²⁹⁵ ja näin ajatteli myös Rudolf Steiner.

Myös Bruno Taut piti (1914) päämääränä rakennuksen tekemistä ikään kuin eläväksi organismiksi.

*"/...den Bau zu einem lebendigen Organismus zu machen, zuallererst seine funktionellen und konstruktiven Voraussetzungen zu erkennen und daraus in notwendiger Konsequenz und Unterordnung des eigenen Individuums wie von selbst die passende Form entstehen zu lassen, die gleichsam atmet und lebt, das ist das Ziel."*²⁹⁶

Rakennuksen funktionaaliset ja konstruktiiviset edellytykset tuli tuntea, ja antaa niistä syntyä sopivan, hengittävän ja elävän muodon. Matthias Schirrenin mukaan tässä Tautin lauseessa tuli määriteltyä ennakoivasti 1900-luvun orgaanisen funktionalismin eetos.²⁹⁷ Tautin mukaan rakennusten orgaaninen muotoilu edellyttäisi kuitenkin tilannetta, jossa yhteiskunnan eri kerrokset haluaisivat toteuttaa sosiaalista ajatusta, tuottavasti ja edistyksellisesti. Se johtaisi samalla yksilöiden tietoisuuden kohoamiseen.²⁹⁸ Hänen 1910- ja 1920-luvun suunnitelmissaan orgaanisuus toteutui muotojen vaihtumisessa ja virtaavassa, liikkuvassa muotokielessä. Kuitenkin jo 1930-luvulla Tautin mielestä orgaanisuus arkkitehtuurissa oli muuttunut jäykäksi iskusanaksi, eivätkä rakennukset olleet mitään organismeja. Hän hyväksyi orgaanisuudesta ajatuksen taiteilijan kuulumisesta luontoon.²⁹⁹

Orgaanisen funktionaalisuus

Kun Adolf Behne kirjassaan *Der moderne Zweckbau* (1926) määritteli asiallista (sachlich) arkkitehtuuria, hän itse asiassa päätyi lähelle modernin orgaanisen arkkitehtuurin määrittelyä. Hänen mielestään asiallisen suunnittelun pitää sopeutua taloudellisiin ja teknisiin funktioihin, mikä johdonmukaisesti toteutettuna johtaisi muodon käsitteen hajoamiseen ja siihen, että rakennuksesta tulisi ikään kuin työkalu. Behnen mukaan rakennuksen osien järjestäminen käytön mukaisesti johtaa vanhasta staattisesta järjestyksestä (akselista, symmetriasta jne.) luopumiseen. Sen sijaan funktioiden mukaisesti luotaisiin dynaamista järjestystä ja samalla esteettisen tilan sijaan tehtäisiin elävää tilaa. Näin tavoitettaisiin rajoitteista ja materiaalisesta tasapainosta vapaa, uusi ja elävä muoto. Funktioonsa sopimisen kautta rakennus saavuttaisi, Behnen mukaan, laajemman ja paremman sisäisen yhtenäisyyden. Siitä tulisi orgaanisempi, kun se hylkäisi vanhat konventiot ja muodolliset representaatiot, jotka tavallisesti estävät tarpeellisen muodon materialisoitumisen.³⁰⁰ Behnen mielestä Hugo Häring oli tavoittanut tässä mielessä loogisen muodon.³⁰¹ Kirjan tekstin alkupuolella Behnen mielestä suorakulmainen huone ja suora viiva eivät olleet funktionaalisia, vaan mekanistisia. Ihmisen biologian kannalta suorakulmaisen huoneen kulmat olivat käyttökeltvotonta kuollutta tilaa, koska orgaaninen elämän virta ei tuntenut suoraa kulmia tai viivoja. Behne arvelee

294 Fuchs-Belhamri 2003, 58.

295 Luckhardt (1920) 1986, 81.

296 Taut 1914 (2012), 355–357.

297 Schirren 2003, 44.

298 Taut 1914 (2012), 356.

299 Waenerberg 1992, 194. Sit. Taut 1977, 45.

300 Behne (1926) 1996, 119–120.

301 Sama, 120.

funktionalistin aina pitävän orgaanista elämänvirtaa parhaana esimerkkinä puhtaasta functionalismista, ja silloin kiintymys kaarevaan viivan on täysin ymmärrettävä. Suorat viivat vastustavat aina lopullista sovittautumista funktionaaliseen liikkuvuuteen ja joustavuuteen, ja Behne siteeraa Scharounia, joka ihmetteli, miksi kaiken pitää aina olla suoraa, kun suoruus kehittyi vain materiaalisista arvoista ja miljöistä.³⁰² Behne pitää orgaanisia muotoja funktionaalisempina kuin suorakulmaisia ja suoraviivaisia.

Behne erottaa functionalistit utilitaristeista, jotka etsivät kussakin tapauksessa käytännöllisintä toimintatapaa. Funktionalisti taas ratkaisee ongelmaa, jolla on yleistä merkitystä kulttuurille, ja miettii periaatteellista oikein toimimisen tapaa. Behne määrittelee siis functionalistin kysymykset filosofiseksi ja näkee heillä olevan taipumuksen metafysiikkaan. Hän luokittelee functionalistit pikemmin romantikoiksi kuin rationalisteiksi.³⁰³ Behne ymmärtää Scharounin pyrkimyksen määrittellä rakennuksensa organismin kaltaisiksi, osiltaan yhteensopiviksi, loogisiksi ja yhtenäisiksi. Hän kuitenkin toteaa, ettei rakennettu talo kasva, kuole tai liiku vaan pysyy paikoillaan ympäristössään ja kestää aikaa. Hän pitää myös pulmallisena tällaisen itseensä ja omaan muotoonsa keskittyvän rakennuksen sopeutumista ympäristöön ja esimerkiksi kaupungin rakentumista tällaisista rakennuksista.³⁰⁴

Tekstinsä alussa Behne ymmärtää ja perustelee orgaanista muotoa, mutta lopuksi hän päätyy kuitenkin voimakkaasti kritisoimaan sitä. Jos functionalistille jokaisen uuden rakennuksen lähtökohta on aina uusi ja erilainen, niin Behnen mielestä olisi järkevää, että he luottaisivat suunnittelussaan ikuisen luontoon ja että heidän ideaalinsa olisi täydellinen sulautuminen luontoon: Rakennus ei olisi luonnolle vieras ruumis, vaan sen orgaaninen osa. Behnen mielestä functionalistin täydellinen rakennus olisi kasvin tapaan maasta syntyvä rakennus. Mutta integroituminen luontoon tarkoittaa Behnen mukaan kuitenkin integroitumista loputtomaan epämääräisyyteen, kaikkeen eikä mihinkään. Se on eufemismi individualismille ja yhteiskunnan kieltämiselle.³⁰⁵ Ja Behne jatkaa orgaanisuuden kritisoimista: jos kaarevia ja elävän muotoisia tiloja, jotka yksinään saattoivat olla funktionaalisia, rakennettaisiin paljon vierekkäin, syntyisi runsaasti hukkatilaa. Hän ottaa esimerkiksi Häringin kapenevat ja laajenevat käytävät, jotka oli suunniteltu funktionaalisiksi tiettyä tilannetta ja hetkeä varten. Päinvastoin kuin luonnollinen organismi, joka elää ja muuttaa muotoaan, rakennus pysyy paikoillaan, eikä tavoiteltu analogia toimi. Niinpä tekstinsä lopuksi Behne päätyy pitämään ortogonaalista tilaa orgaanista funktionaalisempaan, erityisesti koska se on ajan suhteen neutraalimpi.³⁰⁶ Behnen teksti osoittaa hyvin suhtautumista orgaanisuuteen arkkitehtuurissa, sitä saatettiin kannattaa ja vastustaa jopa samassa kirjoituksessa. Kun modernismi oli muotoutumassa 1910–1920-luvulla, myös suhtautuminen orgaanisuuteen vaihteli samalla henkilölläkin eri vaiheissa. Ylipäätään arkkitehtuuria koskevat määrittelyt ja käsitteet olivat muutoksessa ja osin ristiriitaisia keskenään, mitä osin selittää 1910- ja 1920-luvun arkkitehtuurin monimuotoisuus. Esimerkiksi Colin Wilsonin mielestä ensimmäistä maailmansotaa seuranneet kymmenen vuotta olivat arkkitehtuurin historiassa ainutlaatuiset niin rakennusmuotojen vaihteluvuuden kuin ideologisten käsitysten jyrkän polaarisuuden suhteen.³⁰⁷

302 Sama, 121.

303 Sama, 122–123.

304 Sama, 124–126.

305 Sama, 127–128.

306 Sama, 129.

307 Wilson 2007, 25.

Orgaaninen modernismin aikana

Modernismin aikana orgaanisia muotoja on käytetty rationaalisen funktionalismin rinnalla. Colin Wilson määrittelee monet orgaanisia muotoja suunnitelleet arkkitehdit modernismin toisen tradition edustajiksi.³⁰⁸ Wilson käyttää Scharounin kaupungintalosuunnitelmaa (1951) yhtenä esimerkkinä modernismin toisesta traditiosta. Hän pitää häkellyttävänä sitä, miten Scharounin ekspressionistiselta ajalta tuotu ”exposive but bewildering dynamics” oli tuotu palvelemaan monimuotoista ja sosiaalisesti vastuullista sosiaalista sopimusta.³⁰⁹ Nämä määreet eivät hänen mielestään sopineet ekspressionistiseen arkkitehtuuriin, mikä osoittaa hänen käsityksensä ekspressionistisesta arkkitehtuurista varsin kapeaksi. Kuitenkin lopuksi Wilson käyttää varsin ekspressionistisia sanoja: toimistoblokin sijaan rakennus onkin ”kaupunkikruunu”.³¹⁰ Esimerkistä voi myös päätellä, että osa ekspressionistisen arkkitehtuurin ideoista jatkui modernismiin.

Kun nykykeskustelussa käytetään termiä ”orgaaninen arkkitehtuuri” siihen sisältyy tavallisesti ajatus vastakohtaisuudesta rationaaliselle ja geometriselle arkkitehtuurille. Se yhdistetään usein intuitioon ja epäsystematisyyteen, joka voi sekoittua luonnon luomiin muotoihin.³¹¹ Orgaaninen arkkitehtuuri ymmärretään kuitenkin myös osana modernismia tai funktionalismia, kuten esimerkiksi tekee Heinz Hirdina *Ästhetische Grundbegriffe* -teoksessa.³¹² Orgaanisen arkkitehtuurin määrittelyssä nostetaan tavallisesti esiin Frank Lloyd Wright ja hänen ajatuksensa orgaanisuudesta mekanistisen modernin vastapainona. Bruno Zevi on katsottu kehittäneen Wrightin ajatuksia, kun hän esitti orgaanisen arkkitehtuurin seuraavan funktionalismia ja rationalismia niitä korkeampana vaiheena.³¹³ Bruno Tautin tapaan Zevi ajattelee arkkitehtuurin muotojen olevan suhteessa yhteiskunnan poliittiseen rakentamiseen. Hänen mielestään orgaaninen arkkitehtuuri oli sosiaalista, teknistä ja taiteellista toimintaa, jolla pyrittiin luomaan ympäristöä uudelle demokraattiselle sivilisaatiolle. Arkkitehtuuri rakennettaisiin ihmiselle, inhimillisessä mittakaavassa ja sopusointuun sekä ihmisen älyllisten ja psykologisten tarpeiden kanssa. Se palvelisi myös ihmiselle yhteiskunnan jäsenenä asettuvia tarpeita.³¹⁴ Zevin orgaanisen arkkitehtuurin ehtojen ja piirteiden määrittelyssä painottuu sosiaalinen eetos.

Steinerin suunnittelemat rakennukset ovat hahmoiltaan ja muodoiltaan erilaisia – lämpövoimala, lasitalo, muuntaja, asuinrakennukset ja Goetheanumit. Rakennuksilla on käyttötarkoitukseensa perustuva lähtökohta ja muoto, mitä voi pitää tarkoituksenmukaisuutena ja funktionaalisena. Ehkä sen vuoksi monet Steinerin arkkitehtuuria, erityisesti antroposofisen liikkeen piirissä, tutkineet ovat halunneet myös määritellä tämän rakennukset ”funktionalistisiksi”. He käyttävät tavallaan Adolf Behnen tapaan ”funktionalismia” tarkoittamaan tarkoituksenmukaisuutta, mikä poikkeaa termin nykyisestä käyttötavasta. Kenties funktionalismiin on myös saatettu liittää positiivisempia mielikuvia kuin vaikeammaksi koettuun ekspressio-

308 Wilson 2007, 86. Hän tuo rakennuksen orgaanisuuteen ajatuksen rakennuksen elämästä (oikeastaan elinkaaresta): Se ei osallistu vain ihmisten kulkuun, vaan kestää statiikan lait, sään vaihtelut sekä naapurirakennustensa ennustamattomat kohtalot. Jos rakennuksella ei ole alun alkaen rooliinsa sopivaa potentiaalia, se saa maksaa siitä joko sydämettömillä muutoksilla tai tulemalla hävitetyksi.

309 Wilson 2007, 126.

310 Wilson 2007, 130.

311 Ks. Curl&Wilson, 2015.

312 Hirdina 2003, 595.

313 Ks. Goode (ed.) *Organic Architecture, The Oxford Companion to Architecture*. (verkkojulkaisu)

314 Tournikiotis 1999, 53–55. sit. Zevi, Bruno, *Vers un'architettura organica*, Turin, Einaudi, 1945. (*Towards an Organic Architecture*, London, Faber&Faber.1950.) *Saper vedere l'architettura*, Turin, Einaudi, 1948. *Storia dell'architettura moderna*, Turin, Einaudi, 1950.

nismiin.³¹⁵ Åke Fant luonnehtii Steinerin arkkitehtuurin funktionaalisuutta suhteessa luontoon ja henkisytyteen.³¹⁶ Hagen Biesanz taas kirjoittaa henkisestä tai henkis-elävästä funktionalismista. Hänen mielestään Steinerin rakennusten ornamenttiikka on taiteellisesti tarkka ilmaisu funktiosta kuitenkin niin, että funktio viittaa esimerkiksi ei-materiaalisesti käsitettävään kantavaan ja kannettavaan. Biesanzin mukaan henkisen funktionalismin pyrkimys on löytää jokaiselle rakennukselle sille sopiva yksilöllinen muoto.³¹⁷ David Adams taas määrittelee Steinerin arkkitehtuuria orgaanisena funktionalismina³¹⁸, johon hän lukee antroposofisen arkkitehtuurin lisäksi art nouveaun ja ekspressionistisen arkkitehtuurin orgaaniset piirteet ja niitä käyttäneet arkkitehdit.³¹⁹ Tämän orgaanisen funktionalismin ominaisuuksiin kuuluu harmonia muodon ja funktion välillä, kun muodot ilmaisevat funktioita ja rakennuksen olennaista identiteettiä. Tässä funktion käsite on laajempi kuin fyysinen hyödyllisyys. Osien ja kokonaisuuden sekä muodon ja funktion välinen vuorovaikutus muistuttaa organismien vastaavaa vuorovaikutusta.³²⁰ Adams korostaa myös Steinerin toivetta rakennuksen sopimisesta ihmisten psykologiaan niin, että se ottaisi myönteisesti vastaan ihmisen tietoisuudesta nousevat asiat tämän kokiessa ja käyttäessä rakennusta.³²¹ Johann Reinhold Fäth päätyy määrittelemään Steinerin tyylin Biesanzin tapaan henkisenä funktionalismina. Se on oikeastaan läpikäyvä teema hänen väitöskirjassaan.³²² Steinerin rakennusten määrittelemineen ”funktionalistiksi” on kuitenkin pulmallista suhteessa siihen, miten funktionalismi tavallisesti ymmärretään. Sen sijaan rakennusten funktionaalisten piirteiden osoittaminen on perusteltua.

Arkkitehti Pieter van de Reen kirjassa *Der Organische Architektur* (2001) useat 1900-luvun lopulla antroposofian piirissä toimineet arkkitehdit kertovat rakennuksistaan tekstein ja kuvin.³²³ Lisäksi Ree käy läpi merkittäviä, orgaanisia muotoja rakennuksissaan käyttäneitä arkkitehteja ja esittää nämä erityisen orgaanisen ”tyylin” edustajana.³²⁴ On ongelmallista, kun eri intentioin ja eri konteksteissa, eri vuosikymmenillä ja eri puolilla maailmaa toimineet arkkitehdit esitetään saman ”tyylin” edustajina. Kuten Altti Kuusamo toteaa:

*Meillä on kummallinen kyky huomata muotojen yhtäläisyyksiä aikakaudesta riippumatta. /.../ Kuitenkaan kahden eri aikakauden muotojen tai hahmojen samannumkaisuuden ”synkroniasta” ei voi päätellä mitään tyylillisten ominaisuuksien normatiivisten järjestelmien samuudesta.*³²⁵

Siten orgaanisen määrittely luonnehtivana ja kuvailevana terminä on perusteltu. Vaikka työssä käytetään käsitettä ”orgaaninen arkkitehtuuri”, ei siis viitata ”tyyliin”, vaan arkkitehtuuriin, jossa orgaaniset muodot leimaavat ulkoasua.

315 Osin Steinerin oma sanoutuminen irti ekspressionismista on vaikuttanut tähän.

316 Fant 1978, 91–99.

317 Biesanz 1978, 31, 34. ”Rudolf Steiners Bauornamentik hat das auf gegenständliche Vereinfachung gegründete Prinzip der Funktionalität zu einer geistig-lebendiger Funktionalität gesteigert.”

318 Adams 2017, 2. ”Rather it was always intended as a new method and approach to design, a new understanding of architectural form, and a new set of expressive principles – an overall approach I call ’organic functionalism.’”

319 Sama, 3.

320 Adams 1992, 182.

321 Sama, 189–191.

322 Fäth 2004, 76–77.

323 Kirja toimi myös näyttelyluettelona näyttelyihin *Architektur der Wandlung* (2000) ja *Organische Architektur* 2003. Molemmat kiersivät eri maissa.

324 Ree 2001. Mukana ovat Louis Sullivan, Frank Lloyd Wright, Henry van de Velde, Antonio Gaudi ja Hugo Häring sekä Le Corbusier, Eero Saarinen, Alvar Aalto, Hans Scharoun, Santiago Calatrava jne. Ree kirjoittaa tyylin rinnalla myös orgaanisesta virtauksesta.

325 Kuusamo 1996, 202.

Luvussa esitettyjä käsityksiä orgaanisesta arkkitehtuurista voi pitkälti tulkita romantiikan maailmankatsomuksen kautta. Käsitykset liittyvät luontosuhteeseen ja luontoon, usein ne korostavat vastakkaisuutta tai vaihtoehtoisuutta rationaaliseen rakentamiseen. Tähän sisältyy usein myös laajempaa yhteiskuntakritiikkiä. Sellaisena orgaanisen arkkitehtuurin perustelut ovat myös eettisiä. Toisaalta orgaanisten muotojen taustalla on niin erilaisia intentioita, ettei yleisesti orgaanisten muotojen etiikasta ole syytä kirjoittaa.

Orgaanisen käsitteen kiehtovuus liittyy luontoon ja näin arvelee Karsten Harries:

*"Something in us human beings is fascinated by impermanence, demand change and finds platonic order stifling and bloodless; we prefer organic over the inorganic, for through the former lacks the permanence of geometric forms, it lives."*³²⁶

326 Harries 1998, 241.

5. Länsimaisen esoterian tutkimus ja vaikutus arkkitehtuuriin

Seuraavassa käsitellään länsimaisen esoterian tutkimuksen näkökulmia, joilla on merkitystä tämän tutkimuksen ja sen laajemman kontekstin kannalta. Esoteeristen liikkeiden historiaa, erityisesti vapaamuurarien, on tutkittu myös sivuuttamalla esoterian näkökulmat.³²⁷ Esimerkiksi Margaret Jacob painottaa 1700-luvun vapaamuurariutta tutkiesaan liikkeen yhteiskunnallista merkitystä.³²⁸

Tieteen historiankirjoituksessa suhde esoteriaan ja okkulttiin on vaihdellut. 1980-luvun alussa keskusteltiin kiivaasti siitä, vaikuttiko renessanssin okkulttien tieteiden harjoitus luonnontieteiden kehitykseen. Francis Yates pyrki osoittamaan okkultin rakentavan merkityksen 1500–1600-lukujen luonnontieteen kehityksessä 1960- ja 1970-luvulla. Hänen mielestään hermeettis-kabballistinen traditio oli ollut renessanssin tieteen taustalla, ja se jatkui taka-alalla myös tieteellisen vallankumouksen aikana 1600-luvulla.³²⁹ Hänen kehitelemlänsä ajatukseen ruusuristiläisestä valistuksesta, joka ennakoiki varsinaista valistuksen aikaa, kuuluu visio yhteiskunnan, koulutuksen ja uskonnon uudistamisesta. Tämä toimisi myös perustana uudelle tieteelle. Uusplatonismin ja hermetismin asennoituminen kosmukseen oli Yatesin mukaan se, mikä sai tutkijat kääntymään yhä enemmän kohti maailmaa.³³⁰

Yatesin tutkimukset herättivät keskustelua ja esimerkiksi Brian Vickers tyrmäsi Yatesin tutkimukset ja ajatukset.³³¹ Hänen mielestään tieteellisen ajattelun perustana oli kääntyminen henkisestä maailmasta kohti aistimaailmaa. Hänen tulkintansa mukaan uusplatonistit eivät olleet kiinnostuneita materiasta sen itsensä takia tai edes yleisesti. He arvostivat luontoa symbolisysteemeinä, hierarkioina tai puhtauden asteina.³³² Vickers kuitenkin piti Yatesin esiin nostamia teemoja hyödyllisinä, koska okkultin ja ei-okkultin tieteen suhdetta oli syytä tutkia.³³³ Hänen mielestään siitä, kun tieteen historia oli esitetty keksintöjen ja löytöjen edistystarinana, ja jossa okkultti sivuutettiin viihdyttävänä, mutta epärelevanttina, oli jo siirrytty eteenpäin.³³⁴ Esimerkkinä tieteellisestä okkultin tutkimuksesta Vickers mainitsee Lynn Thorndiken *History of Magic and Experimental Science* (1923–1958, kahdeksan teosta). Hänen mielestään se edusti kuitenkin tutkimusta, jossa okkultti tunnettiin parem-

327 Esimerkiksi Suomessa Ahtokari, Reijo *Salat ja valat: vapaamuurarit suomalaisessa yhteiskunnassa ja julkisuudessa 1756–1996*, Tampereen yliopiston väitöskirja. Bibliotheca historica 54. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, Helsinki 2000.

328 Jacob, Margaret 1991. *Living the Enlightenment, Freemasonry as Politics in Eighteenth-Century Europe*. Jacob tunnetaan valistuksen tutkijana.

329 Yates 2002, 292.

330 Sama, 292.

331 Vickers 1982, johdanto, *Occult and Scientific Mentalities in the Renaissance*.

332 Vickers 1982, 6. Myös luonnon vaikutukset ihmisen terveyteen kiinnostivat.

333 Sama.

334 Sama, 1.

min kuin luonnontiede. Tällaista tutkimusta ovat Vickersin mukaan jatkaneet lähinnä taidehistorioitsijat ja filosofian historian tutkijat, eivät niinkään kokeellisten luonnontieteiden historiaa tutkineet historioitsijat.³³⁵ Vickers siis erotti okkultin ja ei-okkultin tieteen selvästi toisistaan. Samalla hän tiesi hyvin, että monet luonnontieteilijät olivat myös okkultisteja, kuten esimerkiksi myös alkemistina tunnettu Isaac Newton.³³⁶ Vickers näki tässä ristiriidan, johon hän ehdottaa ratkaisuksi huolellista lähteisiin perehtymistä ja ilmiön ymmärtämiseksi käytettyjen intellektuaalien mallien kehittämistä.³³⁷ Ehkä yksi malli löytyy Skinnerin esittämästä tutkittavien rationaalisuuden oletuksesta. Se, mikä näyttää nykykulttuurissa ristiriitaiselta tai irrationalaalilta, voi tutkittavan maailmankuvaan perehtymisen jälkeen osoittautua ymmärrettäväksi.³³⁸

Wouter Hanegraaffin mukaan Yates loi esoterian tutkimukseen oman paradigmansa (The Yates Paradigm), kun hän esitti ns. hermeettisen tradition lähes kausaalisen tekijänä tieteelliselle vallankumoukselle. Tämän historioitsijat ovat hylänneet, mutta ”hermeettisen” ulottuvuuden merkitys historiantutkimuksessa on Yatesin jälkeen otettu paremmin huomioon.³³⁹ Hanegraaffin mielestä esoterian tutkimuksessa on tärkeää keskittyä ilmiöiden kompleksisuuteen ja historiallisuuteen. Hän kieltäytyy vetämästä tiukkoja rajoja esoterian ja länsimaisen kulttuurin valtavirran välille.³⁴⁰ Hänen mielestään pitäisi luopua siitä, että esoteria ja okkultti hahmotetaan ja määritellään erilliseksi tutkimuskohteeksi ja tutkimustraditioksi. Länsimainen esoteria on osa länsimaista kulttuuria ja vaikuttanut sen identiteetin syntymiseen. Esoterian otsikon alle on hänen mukaansa sijoitettu ne virtaukset ja ilmiöt, jotka on koettu jotenkin ongelmallisiksi vakiintuneen uskonnon, filosofian, tieteen ja akateemisen tutkimuksen kannalta. Hanegraaff luonnehtii länsimaisen esoterian tutkimus-aluetta poleemisen diskurssin tuotteena, jonka alku voidaan jäljittää monoteismin alkuun. Hanegraaffin mukaan se on sama diskurssi, jossa länsimaiden kulttuurin valtavirta on rakentanut identiteettiään.³⁴¹ Historian kuluessa esoterian ilmiöitä on pidetty vaarallisina, epämoraalisina, irrationalaaleina tai virheellisinä.³⁴² Sen sijaan, että esoteriaa olisi pidetty yhtenä länsimaisen kulttuurin ulottuvuutena, siitä on tehty erillinen tutkimusalue, jonka tutkijoita on lempeästi pidetty naurettavina. Sitä ei ole viime vuosikymmeninä pidetty enää vaarallisena tai epämoraalisena, vaan irrationalaalina ja virheellisenä.³⁴³ Hanegraaff on uskontotieteilijä, taiteen tutkimuksessa tilanne on erilainen. Maagisen ja okkultismin tutkiminen on liittynyt olennaisesti taidehistorian tieteenalan kehitykseen. Esimerkiksi Aby Warburg, Fritz Saxl, Erwin Panofsky ja Ernst H. Gombrich käsittelivät tutkimuksissaan okkultismia ja erityisesti renessanssin uusplatonismia 1950- ja 1960-luvulle asti. Kiinnostus näihin teemoihin väheni,

335 Sama, 3.

336 Sama, 21–23.

337 Sama, 13.

338 Ks. johdanto.

339 Hanegraaff 2001, 14–16. Hanegraaff esittää Yatesin luoneen ”hermeettisen tradition” eräänlaisena kvasiautonomisena perinteisenä vastakulttuurina, joka toimi kristinuskoa ja rationalistis-tieteellistä maailmankuvaa vastaan. Yates syyllistyi liikaan yksinkertaistamiseen, eikä tällaista hermeettistä traditiota ollut, sen sijaan oli kiinnostusta hermeettiseen filosofiaan ja vastaavaan.

340 Sama, 28.

341 Hanegraaff 2005 a, 225–226.

342 Hanegraaff 2005 a. erittelee, miten esoteriaan on suhtauduttu toiseutena, ja mitä strategioita valtakulttuuri on käyttänyt (kiellot, naurettavaksi tekeminen). Hän käsittelee poleemista narratiivia 1. pakanuuden konstruointina (monoteismi vastaan idolatria) 2. harhaoppisuuden konstruointina (kristinuskko vastaan gnostismi) 3. magiikan konstruointina (kristinuskko vastaan demonien palvonta) 4. pakanuuden rekonstruktiona. (Room. katolisuus vastaan protestantismi; valistus vastaan irrationalaali.) Saman tien Hanegraaff dekonstruoi käytetyt käsitteet ja osoittaa esimerkiksi, että gnostismia ei historiallisena tosiasiana ole, vaan että senkin konstruointi osa poleemista narratiivia.

343 Hanegraaff 2005 a.

kun alettiin vaatia rationalistisen ja positivistisen tieteen tekemistä luonnontieteen hengessä.³⁴⁴ Viime vuosikymmeninä kiinnostus esoteriaan on kasvanut ja sitä on sivuttu monissa taidehistoriallisissa tutkimuksissa. Jo mainitussa Kokkisen väitöskirjassa esoteria on keskeisenä teemana.³⁴⁵

Vapaamuurarius ja uusklassismi

Seuraavassa käsitellään vapaamuurarien arkkitehtuurikäsitteitä 1700-luvun lopulta alkaen luomaan kontekstia seuraavissa luvuissa käsiteltäville Steinerin ja antroposofien toimille.

Viime vuosisadan vaihteessa vaikuttaneista esoteerisista liikkeistä vapaamuurarien toiminta ulottuu 1700-luvulle, jolloin liike alkoi kasvaa Euroopassa.³⁴⁶ Siihen kuului merkittävä osa ajan sivistyneistöä, kuten esimerkiksi J. W. Goethe.³⁴⁷ Euroopassa arvioitiin olevan noin 50 000 vapaamuuraria vuonna 1750, ja vapaamuurarilooseja oli useimmissa Länsi-Euroopan maissa.³⁴⁸ Vapaamuurarien rituaalit ja perinne liittyvät rakentamiseen, ja liike aloittaa mytologisen historiansa Salomon temppelistä. Rituaaleissa rakennetaan näkymätöntä temppeleä ja rakentamissymboliikkaan kuuluu ajatus siitä, että rituaaliin osallistuvaa kokeasta symboloi raaka kivi, joka tulee muotoilla täydelliseksi kuutioksi, jotta sitä voisi käyttää Salomon temppelin symbolisessa rakentamisessa.³⁴⁹ Tämä liittyy esoterian perinteeseen ihmisen kehittymisen vaateesta ja oman suhteen luomisesta henkiseen maailmaan.

Vapaamuurarit alkoivat rakentaa omia tiloja 1700-luvulla, ja merkittävimpiin rakennushankkeisiin kuului Lontoon suurloosi (1775–1776). Sen suunnitteli Thomas Sandby, joka oli Royal Academyn perustajia ja sen ensimmäinen arkkitehtuurin professori. Hänen seuraajansa John Soane suunnitteli loosiin lisärakennuksen.³⁵⁰ Järjestön rakennuksilla pyrittiin korostamaan järjestön arvoa, ei niinkään edistämään vapaamuurareiden käsityksiä tai esoteriaa.³⁵¹ Ne näkyivät sisätiloissa. Kokoontumistilat suunniteltiin usein sulkeutuneiksi, ja ikkunat sijoitettiin kattoon, jotta valo tulisi tilaan ylhäältä. Tilojen merkitykset syntyivät symbolien kautta, ja ne vaihtelivat loosin ja riittien mukaisesti. Vapaamuuraritemppeliin kuului lähes aina kaksi pylvästä Jakin ja Boos, jotka tunnetaan jo Salomon temppelistä (tähän palataan luvussa 9). Katto oli usein maalattu siniseksi, ja siinä oli kultaisia tähtiä, koska tähti-taivas nähtiin välittäjänä ihmisen ja universumin välillä. Salin seiniä kiersi köysi, jonka kummassakin päässä oli sivellin. Köyden solmut kuvastivat mittayksiköjä ja köyden kaarista muodostuva lemniskaatta äärettömyyttä. Lattia oli tavallisesti mustavalkoruutuinen. Osa rituaalitalasta syntyi osallistujien toimista ja paikoista.³⁵² Muita vapaamuurareiden käyttämiä

344 Lukkarinen 1998, 7.

345 Lisäksi esimerkiksi ”Uuden etsijät”, monitieteinen tutkimushanke (2018–2020), jossa tutkittiin esoteerisuuden kulttuurihistoriaa Suomessa 1880–1940 ja jonka puitteissa on julkaistu useita tutkimuksia ja järjestetty näyttelyitä.

346 Curl 1991, 5. Englantiin ensimmäinen loosi perustettiin 1717. Vapaamuurariperinteessä toiminta nähdään jatkona keskiajan rakennushynteille niin, että operatiiviset hytit/loosit alkoivat muuttua spekulatiivisiksi 1600-luvulla Skotlannissa.

347 Ks. Curl 1991, 9.

348 Jacob 1991; Saksassa oli 41 614 jäsentä vuonna 1878 ja 60 320 jäsentä 1919. Zander 2007, 38

349 Ks. Béresniak 1998.

350 Clements 2005, 37. Sandby edusti uusklassismia, mutta hänen töitään ei ole säilynyt montaa.

351 Sama, 36–42. Kadun puolen rakennuksen vapaamuurariyhteydestä kertoi taverna-kahvilan The Freemasons Arms -kyltti ja sen motto Audi, Vide, Tace (kuuntele, näe, vaikene). Puutarhassa sijainneen tiilisen salirakennuksen seinät oli jäsennelty pilasterein ja pylväin. Sisätilojen koristeellinen ja tulkinnoille avoin symboliikka rajautui kattoon ja kuoriin. Katon kipsikoristelu, pyöreä ympyrä esitti poltetun kullan väristä aurinkoa 12 eläinradan merkin ympäröimänä. Muuten koristelu perustui toisiaan leikkaaviin ympyröihin, joiden sisällä oli aurinkoja ja tähtiä. John Soane suunnitteli saliin vapaamuurarillisen liiton arkin, jossa kolme pylväsjärjestelmää symboloi viisautta, voimaa ja kauneutta.

352 Béresniak 1998, 12–16.

tunnuksia olivat rakentajan työkalut kuten nuija ja taltat, harppi, suorakulma, luotilanka sekä kuustähti, viistähti, esiliina, aurinko, kuu, kaikkinäkevä silmä ja seitsemän tähteä.³⁵³ Tunnuksia käytettiin vaihtelevasti, toisinaan myös rakennuksen julkisivuissa, toisinaan taas pyrittiin anonyymiin rakentamiseen.³⁵⁴ Monia kotielämänkin esineitä koristeltiin muurarisymboliikalla. Andrea Kroonin mielestä tämä osoittaa, että loosin jäsenyys oli tuolloin sosiaalisesti näkyvää ja hyväksyttyä huolimatta siitä, että kirkko suhtautui kriittisesti vapaamuurariuteen ja pyrki estämään sen toimintaa.³⁵⁵

Vapaamuurarien rakennustoiminnan alku osui uusklassismin aikaan 1700-luvun lopulta 1800-luvun alkuun.³⁵⁶ James Stevens Curl on tutkinut vapaamuurarien vaikutusta uusklassismin arkkitehtuuriin, sen egyptisoiviin elementteihin sekä puutarhataiteeseen.³⁵⁷ Curlin mukaan vapaamuurarit suosivat erityisesti uusklassismin yksinkertaista, ”herooista, mutta humaania” suuntausta, josta esimerkkinä hän mainitsee Goethen ja Schillerin hautaholvit Weimarissa.³⁵⁸ Samaan aikaan, kun egyptiläisen arkkitehtuurin puhtaat muodot, paljaat seinät ja massiivinen yksinkertaisuus tulivat osaksi uusklassisen arkkitehtuurin kaanonia, vapaamuurarius kukoisti Ranskassa ja Saksassa, ja vapaamuurarit tutustuivat Egyptiin ja antiikin aiheisiin myös rituaaleissaan. Silti varsinaisten vaikutussuhteiden arviointia Curl pitää vaikeana.³⁵⁹ Todennäköiseksi jää vuorovaikutus. Vapaamuurarit osallistuivat 1700-luvun ja 1800-luvun kulttuuriin ja rakennushankkeisiin, ja omaksuivat aikansa suuntauksia ja toivat niihin oman panoksensa.

Vapaamuurarien rakennussuunnittelu seurasi jatkossakin yleistä arkkitehtuurin kehitystä, esimerkiksi 1920- ja 30-luvulla rakennuksia suunniteltiin moderneiksi ja geometrisen linjakkaiksi. Vapaamuurarillisesta symboliikasta tuli entistä kätkeympää ja se löytyi usein vain esimerkiksi kultaisen leikkauksen käyttämisenä loosihuoneen suhteissa tai yksittäisenä tunnuskana (esim. viisisakarainen tähti ympyrän sisällä).³⁶⁰ Tämä lyhyt kuvaus vapaamuurarien rakentamisesta tukee edellä esitettyä käsitystä länsimaaisesta esoteriasta osana länsimaista kulttuuria, vaikuttavana ja vaikutteita ottavana.

Moderniin esoteriaan

Samaan aikaan kun esoteerisissa liikkeissä haettiin käsitteitä ja perusteita kaukaa historiasta, kuten antiikista ja muinaisesta Egyptistä, liikkeet osallistuivat modernin maailman muotoiluun 1800–1900-luvun vaihteessa. Liikkeissä toimivat elivät omaa aikaansa ja valmistelivat uudistuvaa ihmistä ja yhteiskuntaa. Teosofien ja antroposofien toimintaan kuuluivat julkiset esitelmät, tilaisuudet ja kirjallisuuden julkaiseminen. Aiemmin salatieteellisiä asioita oli käsitelty suljetuissa piireissä, nyt niitä julkaistiin kirjoissa ja lehdissä.³⁶¹ Esoterian houkuttele-

353 Curl 1991, 216. Curl pitää hankalana myös tunnusten merkitysten arviointia: niillä saattoi olla vapaamuurarillinen yhteys, mutta yhtä hyvin saattoi olla olematta.

354 Sama, 223.

355 Kroon 2005, 168.

356 Ks. Curl 1991.

357 *The Art and Architecture of Freemasonry, An Introductory Study* (1991).

358 Curl 1991, 226.

359 Sama, 229. Curl uskoo valistuksen ajan kiinnostuksen antiikin symbolisiin ja allegorisiin näkökulmiin syntyneen vapaamuurarien seremonioissa, jotka antoivat mahdollisuuden itse tutkia ja ymmärtää antiikin maailmaa.

360 Kroon 2005, 168–169. Hollannissa perustettiin 1931 *Foundation for Rites and Temple Building*, joka suositteli loosien koristeluun puhdasta muotoa. Johtokunnan arkkitehteihin kuuluivat mm. Jans Wils, H.A.J. Baanders ja A.H. Wegerif.

361 Treitel 2004, 56. Treitelin mukaan okkultin moderniuteen vaikuttikin hyvin kehittynyt julkinen piiri, kuten lehdet, liikkuminen junilla, puhelimen käyttö, kirjastolaitos ja kirjakaupat, eri ryhmien järjestämät näyttelyt.

vuotta lisäsi myös modernin ihmisen tietoisuus inhimillisen tiedon lopullisesta epävarmuudesta ja emotionaalinen ambivalenssi, jota ihmiset tunsivat ympärillään kasvavaa modernia maailmaa kohtaan.³⁶²

Teosofinen seura oli perustettu USA:ssa 1875, ja seuraavalla vuosikymmenellä se tuotiin Saksaan (1884). Antroposofinen seura erkaantui siitä 1912.³⁶³ Järjestäytyneiden seurojen lisäksi Saksassa toimi 1880-luvulta alkaen suuri määrä okkultismin harrastajia: selvännäköjait, meedioita, spiritistejä erilaisia ennustajia ja astrologeja. Berliinissä toimi vuonna 1900 arviolta 600 meediota ja 15–20 spiritistiklubia. Yli kymmenentuhannen perheen arvioitiin järjestäneen kotonaan spiritistiä istuntoja vuoteen 1923 mennessä.³⁶⁴ Corinna Treitel katsoo okkultin nopeasti tulleen osaksi kuluttajakulttuuria ja oikeastaan massaliikkeeksi, osallistuihan siihen Saksassa kymmeniä tuhansia ihmisiä.³⁶⁵ Työväestö ja pikkuporvaristo osallistuivat spiritistisiin istuntoihin, kun taas koulutetummat ja varakkaammat olivat mukana esimerkiksi psyykkisessä tutkimuksessa ja teosofiassa.³⁶⁶ Spiritismi ja okkultit menetelmät kiinnostivat niin tutkijoita kuin taiteilijoitakin.

Suurta kiinnostusta esoteriaan ja okkultismiin viime vuosisadan vaihteessa selittää osin kirkon vallan ja yhteiskunnallisen merkityksen väheneminen, sekä kirkon kangistuminen vanhoihin muotoihin. Modernit ihmiset alkoivat etsiä henkisyyttä kirkkojen ulkopuolelta. Tieteen kehitys oli johtanut 1800-luvun puolivälistä lähtien materialismiin, kohokohinaan Marxin materialistinen historiaselitys ja Ludwig Feuerbachin uskonnon kritiikki.³⁶⁷ Niiden vastapainona on nähty esoteeristen liikkeiden kasvanut suosio. Toisaalta psykologia kehittyi tieteenä, ja sen myötä tieteen piiriin vedettiin uusia käsitteitä, kuten piilotajunta ja alitajuisen maailma. Treitel luonnehtii psykologian tutkimusaluetta tulevana sotatanteena, jolla filosofit, psykologit, fysiologit, lääkärit, psykiatrit, papit, kasvattajat, spiritualistit ja tavalliset ihmiset esittivät ja tulivat esittämään väitteitään.³⁶⁸ Treitel nostaa Carl du Prelin (1839–1899) merkityksen keskeiseksi Saksan henkisessä uudistumisessa. Du Prel kehitti transsendenttia psykologiaa, jossa ihmistietoisuus nähtiin Janus-kasvoisena: valkeisen arki maailman ja unen, transsin, selvänäköisen vision ja telepaattisen suggestion maailman vaihteluna.³⁶⁹ 1800-luvun lopulla alkaneeseen psyyken kokeelliseen tutkimukseen toivat oman panoksensa spiritistien istunnot, ja osa tieteentekijöistä asetti suuria toiveita okkultismiin. Tämä herätti toki vastustusta niin kirkon kuin tiedemaailmankin parissa. Filosofian professori Eduard von Haartman toivoi kuitenkin, että valtio kannustaisi tutkijoita tutkimaan spirituaalisia ilmiöitä pikemmin kuin kieltämään sitä.³⁷⁰

362 Sama, 248.

363 Zander 2007, 108. Teosofisia seuroja perustettiin Saksaan useita, suurin oli ns. Adyar-teosofia, jonka piiriin Steiner liittyi.

364 Treitel 2004, 57. Kiinnostuksesta alaan raportoitiin lehdistössä 1930-luvulle asti. Näitä klubeja ja yhdistyksiä oli Saksassa yli 200 1800-luvun lopulta vuoteen 1937, jolloin ne kiellettiin.

365 Sama, 56.

366 Sama, 61.

367 Ks. Kugler W 2011, 25.

368 Treitel 2004, 21.

369 Sama, 42–43. Du Prelin mukaan meediat olivat onnistuneet ylittämään kahden maailman välisen esteen, ja asiaa pidettiin myös tieteellisesti mielenkiintoisena. Hänen mielestään transsendentti psykologia oli paitsi tiedettä myös eettisesti suuntautunut, koska se tarjosi vastauksia maailman arvoitukseen, ihmisen olemassaolon perustoja, luontoa ja tarkoitusta koskeviin kysymyksiin. Tässä hänen mielestään henkisyyden yhdistyi tieteeseen. Kyse oli kyse tieteen ja uskonnon synteesistä, jossa metafysiikka ja luonnontieteellinen tutkimus yhdistyivät.

370 Sama, 11–14. Hartmannin mielestä lääkärin, tuomarien ja ministerien pitäisi tutustua spiritualismiin omilla aloillaan, erityisen tärkeänä hän piti tiedostamattoman, alitajunnan tutkimista, koska se oli jäänyt valistuksen ajoista lähtien tutkimatta.

1900-luvun alun okkultismi voidaan nähdä yrityksenä käsittää maailman kätketty todellisuus luonnontieteen empiirisiä metodeja käyttävän hengentieteen keinoin.³⁷¹ Spiritismin suhtautuivat aikanaan vakavasti mm. filosofit Henri Bergson, Hugo Bergman ja kirjailijoista Arthur Conan Doyle, Thomas Mann ja Rainer Maria Rilke.³⁷² Wassily Kandinsky taas piti okkultismia merkinä uuden henkisen aikakauden alkamisesta.³⁷³ Spiritismin ja vastaavien okkulttien harjoitusten tulokset eivät kuitenkaan täyttäneet odotuksia, ja vähitellen tiedemaailma ja kulttuurielämänkin valtavirta luopuivat näistä. Sen sijaan esoteeristen liikkeiden piirissä ajatusta luonnontieteellisten metodien soveltamisesta hengentieteeseen jatkettiin. Tällä tarkoitettiin esimerkiksi sitä, että oikealla koulutuksella ja oikeissa olosuhteissa ihmisten yliaistiset havainnot olisivat samanlaisia. Zander pitää tämän perustelemista ja osoittamista Steinerin elämänpituisena hankkeena.³⁷⁴ Hengentieteellä, joka tulostensa objektiivisuuden osalta muistuttaisi luonnontiedettä, esoteeriset liikkeet pyrkivät etabloitumaan modernin maailmankatsomuksen mukaisesti. Nämä liikkeet asettivat objektiivisen yliaistisen ulottuvuuden luonnontieteen materialismia vastaan.³⁷⁵ Ennen teosofista toimintaansa Steiner oli väitellyt filosofian tohtoriksi, ja julkaissut tutkimuksensa pohjalta *Die Philosophie der Freiheit. Grundzüge einer modernen Weltanschauung* -teoksen 1894 (ks. luku 6). Yllä mainittu von Hartman arvioi kirjan Frankfurter Zeitungissa ja piti sitä modernin maailmankatsomuksen peruslinjat esittävänä ja lukijaystävällisesti kirjoitettuna.³⁷⁶

Steiner ei kuitenkaan tuolloin eikä myöhemminkään saavuttanut menestystä akateemisessa maailmassa. Hänet kutsuttiin kuitenkin vuonna 1911 puhumaan kansainväliseen filosofian kongressiin Bolognaan, missä hän perusteli henkistä maailmankatsomustaan. Steinerin esityksen ydin oli, että empiiriset menetelmät sulkevat pois subjektiiviselle sielunkokemukselle tärkeitä asiat. Hän keskittyi siihen, mikä ei välittömästi antautunut ihmisen ja ulkomaailman suhteen tarkasteluun. Kyse oli tiedon rajoista, Steinerin mukaan tieto ei ollut valmista ja suljettua, vaan virtaavaa ja kehityskelpoista. Tietoisen sielunelämän takana oli toinen, johon saattoi tunkeutua. Kyse ei ollut alitajunnasta, vaan alueesta, jolla ihminen toimi tietoisesti, itseään loogisesti kontrolloiden. Sieluntila piti valmistaa määrätyn sielunharjoituksin ja -kokemuksin. Steiner pyrki näin luomaan yliaistisille havainnoille tieteellisen perustan ja painotti tietoteoreettista arviointia.³⁷⁷

Viime vuosisadanvaihteen esoterian historiaa voidaan kirjoittaa osana ajan vallitsevaa kulttuurihistoriaa eikä marginaalisen vastakulttuurin historiana. Osallisuus modernin maailman rakentamiseen näkyi myös liikkeiden tiiviissä yhteydessä sosiaalireformistiseen ja elämäntapojen uudistamiseen (Lebensreform) liittyviin liikkeisiin (luku 8). Se näyttäytyi myös pyrkimyksessä tieteelliseen ja luonnontieteelliseen keskusteluun. Jo melko varhain antroposofit mielsivät suuntauksensa liikkeeksi, vaikka itse yhdistysmuoto oli hyvinkin hierarkkinen. Teosofian ja antroposofian moderneina piirteinä voidaan pitää niiden tarjoamaa modernia reittiä yliaistiseen maailmaan, missä oli olennaista yksilön vastuu sekä mahdollisuus kokea ja nähdä itse.³⁷⁸ Moderneja piirteitä olivat myös kansainvälisyys, tasa-arvoisuus, riippumatto-

371 Ks. Treitel 2004, 17; Zander 2007, 937.

372 Zander 2007, 929.

373 Treitel 2004, 17.

374 Zander 2007, 860. Steiner kuului luonnonfilosofiseen esoterian traditioon ja goetheanistina romanttiseen luonnonfilosofian traditioon, mutta Zanderin mielestä hän toimi kuitenkin ensi sijassa 1800-luvun positivismin kysymyksenasettelua ja perinnettä vastaan.

375 Zander 2007, 7, 859–861.

376 Kugler 2010, 44–54.

377 Kugler 2010, 56–64 (Ks. luku 6)

378 Ks. Treitel 2004, 24, 20.

muus, oman ajattelun tärkeys sekä naisten laajat toimintamahdollisuudet.³⁷⁹ Vaikka edellä on luonnehdittu 1800-luvun loppupuolta materialistisena aikakautena, on hyvä huomata, ettei saksalainen idealismi ollut kadonnut, vaan jatkui eri muodoissa pitkälle 1900-lukua.

Esoteria 1900-luvun taiteessa ja arkkitehtuurissa

Parhaiten esoterian modernius näkyi sen vaikutuksessa taiteisiin ja taiteen ilmiöihin. Sixten Ringbom määritteli 1970-luvulla teosofian olleen pitkälti 1900-luvun alun avantgardetaiteen taustalla.³⁸⁰ Seuraavien vuosikymmenten suuret esoteerisen ja henkisen taiteen näytteilyt ja niihin liittyvät tutkimus tekivät näitä vaikutteita tunnetummiksi.³⁸¹ Tutkimuskiinnostus on jatkunut ja esoterian teemoja on nostettu esiin pienemmissä ja suuremmissa näyttelyissä ja tutkimuksissa. Kuvataiteen tutkimuksessa voi jo todeta, että esoterian vaikutukset 1900-luvun alun taiteeseen on jo yleisesti hyväksytty. Lyhyet maininnat taiteilijoiden tai arkkitehtien esoteerisista harrastuksista saattavat luoda myös väärinkäsityksiä. Sekä teosofia että antroposofia rakensivat moniulotteista maailmaankuvaa, josta poiminnat vaikuttavat helposti pelkästään irrationaaleilta. Kuten teosofian ja taiteen suhdetta Hollannissa tutkinut Marty Bax toteaa, teosofisen taiteen hyvä tulkinta edellyttää teosofian tuntemusta, mikä tarkoittaa sen muodostaman laajan uskonnollisten ja filosofisten käsitteiden muodostaman kokonaisuuden ymmärtämistä.³⁸² Hän pitää puutteena teosofian ja taiteen tutkimista vain yksittäisten taiteilijoiden tuotannon näkökulmasta, milloin kuva jää fragmentaariseksi. Hän rakensikin tutkimuksessaan laajaa kontekstia taiteen tuottamisesta historian, aatehistorian, sosiaali- ja taloushistorian sekä sosiologian avulla. Bax etsi teosofisen seuran jäsenrekisteristä Intiasta kaikki hollantilaiset taiteilijat, ja tutki näiden keskinäisten verkostojen muodostumista. Hän selvitti myös teosofisten periaatteiden leviämistä muiden kuin seuran jäsenten keskuuteen. Hän pyrki selvittämään, miten teosofinen teoria vaikutti taiteen harjoitukseen. Koska teosofisessa liikkeessä oli ollut hyvin erilaisia orientaatioita, se on eklektinen ja juurtuu erilaisiin länsimaisiin ja ei-länsimaisiin esoteerisiin ja uskonnollisiin traditioihin, myös vaikutukset taiteeseen ulottuivat abstraktista taiteesta realismiin. Baxin mukaan teosofiaa omaksuttiin erilaisiin suunnittelumetodeihin, ja se oli mukana niin Amsterdamin koulun arkkitehtuurissa kuin DeStiljin abstraktioissa ja pian näiden jälkeen varhaisten modernistien sosiaalisissa ja idealistisissa utopioissa.³⁸³

Monien kuvataiteilijoiden yhteyksiä teosofiaan ja antroposofiaan on tutkittu ja osoitettu, miten esoteerinen ajattelu puhutteli niin Wassily Kandinskyä, Piet Mondriania, Paul Kleetä kuin Johannes Ittenä.³⁸⁴ Teosofian ja antroposofian käsitykset taiteesta olivat kuitenkin varsin erilaiset. Esimerkiksi Piet Mondrian kirjoitti Steinerille kirjeen, ja lähetti mukana kirjansa neoplastismista, vuonna 1921. Mondrian piti neoplastismia totena teosofisena taiteena ja

379 Ks. Zander 2007, 49, 55. Liikkeiden konservatiivisina piirteinä Zander pitää autoritaarisuutta, esoteeristen koulujen erityisasemaa sekä eri taiteiden harjoitukseen annettuja ohjeita ja sääntöjä.

380 Ringbom, Sixten, *The Sounding Cosmos. A study in the Spiritualism of Kandinsky and the Genesis of Abstract Painting*.

381 Los Angelesissa 1985 näyttely ja luettelo: *The Spiritual in Art: Abstract Painting 1890–1985*, The Los Angeles County Museum of Art and Abbeville Press. Näyttely esillä myös Chicagossa ja Hollannin Haagissa. Näyttely Berliinissä 1995, *Okkultismus und Avantgarde 1900–1915 von Munch bis Mondrian*, Katalog der Schirn Kunsthalle, Frankfurt. Ed. Loers, Veit, ja Witzman, Pia.

382 Bax, Marty 2006, *Het web der schepping. Theosofie en kunst in Nederland van Lauweriks tot Mondriaan*. [The web of creation. Theosophy and art in the Netherlands from Lauweriks to Mondrian]. Kirjasta on englanniksi käännetty vain Summary.

383 Bax 2006, Summary.

384 Ks. Ohlenschläger 1999, 24–25. Kandinskyn ja Steinerin ensimmäinen dokumentoitu yhteys on vuodelta 1908, yhteys jatkui 1912 asti.

ajatteli sen sopivan tulevaisuuden taiteeksi sekä teosofeille että antroposofeille. Steiner ei vastannut kirjeeseen, mutta muutamaa kuukautta myöhemmin pitämässään esitelmässä hän totesi, että taiteessa tuli voittaa kolmiulotteisen tilan ja henkilökohtaisen näkökulman rajat. Hänestä rajoittava viiva ja kvantitatiivinen mittaaminen edustivat menneisyyden steriiliä ja kuollutta ajattelua, joka oli menettänyt suhteen kosmoksen värin ja valon dynaamiseen kehitykseen.³⁸⁵ Neoplastismin tarkka rasteri ja värien erottelu viivoilla ei ollut sitä taidetta, mitä Steiner tavoitteli. Hänen mielestään maalaustaiteen spiritualiteetti ei syntynyt figuurin ja ikonografian, vaan valon ja värin kautta.³⁸⁶

Kuvataiteissa esoteerisia ideoita saatettiin esittää monin tavoin ja keinoin, mutta arkkitehtuurissa tilanne oli erilainen. Perinteisesti rakennuksiin oli liitetty tunnuksia, merkkejä tai kuvioita esoteerisesta perinteestä, kuten esimerkiksi vapaamuurarien tiloissa oli tehty. Toki rakennusten muotoaiheille tai rakennustyypeillekin voitiin antaa esoteerisia merkityksiä. Symbolistista representaatioista kuitenkin luovuttiin 1910-luvun mittaan ja taiteilijat pyrkivät kuvaamaan suoraan teosofian ja antroposofian henkisiä sisältöjä.³⁸⁷ 1900-luvun arkkitehtuurissa oikeastaan vain suunnittelijan intentiot kertovat, mitä hän halusi kussakin työssä tai suunnitteluperiaatteillaan esittää. Esoteerisia ideoita ei voi päätellä suoraan rakennusten muotokielestä tai tyylistä.

Teosofisvaikutteista arkkitehtuuria on tutkittu jossain määrin, samaten ekspressionistiseen arkkitehtuurin sisältyviä spirituaalisia merkityksiä. Myös modernin arkkitehtuurin puhtaassa geometriassa on piillyt esoteerisia ideoita, esimerkiksi silloin kun suunnittelijat ovat halunneet nostaa arkisen funktionalismin korkeammalle tasolle geometrian henkisiä ulottuvuuksia erittelemällä. Susan Henderson luettelee geometrista mystiikkaa käyttäneinä arkkitehteina niin Peter Behrensin ja Hendrik Petrus Berlagen kuin Le Corbusierin ja Mies van de Rohen.³⁸⁸ Kenneth Frampton taas viittaa yleisesityksessään *Modern Architecture* luontevasti eri arkkitehtien henkisiin ajatuksiin ja niiden alkuperään.³⁸⁹

Aiemmin viitattiin ekspressionististen arkkitehtien odottavan vielä tuntematonta, tulevaisuuden uskontoa, jonka kautta uusi taide voisi todellistua, ja henkisyys oli monin tavoin esillä heidän teksteissään. Ekspressionistisista arkkitehteista Paul Gösch ja Herman Finsterlin suhtautuivat myönteisesti teosofiaan/antroposofiaan, useimmat eivät kuitenkaan liittäneet henkisiä ajatuksiaan suoraan mihinkään oppiin tai olemassa olevaan uskontoon. Die Gläserne Kette -kirjeenvaihtoon osallistunut arkkitehti Paul Gösch käytti kirjoituksissaan teosofista sanastoa ja piti esimerkiksi reinkarnaatioajatuksen hyväksymistä edellytyksenä taiteellisen luomisen ymmärtämiselle.³⁹⁰

Walter Gropius uskoi, että uuden uskonnon myötä taiteen suunta muuttuisi.³⁹¹ Muutoksen aikaansaamiseksi hän ei kaivannut suurta henkistä organisaatiota, vaan pieniä salaisia seuroja, looseja, joissa luotaisiin uuden uskon ydin. Näistä yksittäisistä ryhmistä, Gropiuksen mukaan, nousisi lopulta uusi universaali henkis-uskonnollinen idea, joka lopulta

385 Metken 2007, 15.

386 Sama, 19.

387 Livesey 1998, 2.

388 Henderson 2011 (1999), 165. Hänen mielestään 1900-luvun alun esoterian vaikutukset muodostivat paradoksaalisen alun tulevalle tieteen ja edistyksen vuosisadalle.

389 Frampton 1996, 152. Hän kertoo esim. Le Corbusierin albingenssijuurista ja neoplatonistisista ajatuksista. Taylorin (2011, 299) mukaan Le Corbusierin esteettisen ohjelman taustalla oleva uskonnollinen visio oli radikaalin kristinuskon, teosofian ja idealistisen metafysiikan synteesi.

390 Gösch (s.a.)1986, 67–70, (Tancred), Die Geistige Grundlage des Schaffens. Gösch oli paitsi arkkitehti myös taiteilija. Muutamat hänen arkkitehtuuripiirustuksensa muistuttavat ensimmäistä Goetheanumia.

391 Pehnt 1998, 29.

saisi ilmaisunsa suuressa kokonaistaideteoksessa.³⁹² Gropius pääsi toteuttamaan ajatusta tullessaan Bauhaus-koulun johtajaksi 1919. Koulun järjestämisen esikuvina on pidetty juuri keskiajan rakennushyttejä. Gropius kutsui opettajaksi Johannes Ittenin, esoteriaan perehtyneen taiteilijan.³⁹³ Itten oli kiinnostunut myös Steinerin ajatuksista, hän kuunteli joitakin tämän esitelmiä ja luki muutamia julkaisuja.³⁹⁴ Itten oli vuosikausien meditaatioharjoitusten perusteella todennut, että harjoituksilla vapautettiin luovaa voimaa, jota taiteilija saattoi kanavoida tuotteliaasti taiteeseensa. Gropius jakoi Ittenin ajatuksen ihmisen alkuperäisestä luovasta tilasta, jota saattoi kehittää rentoutumis-, meditaatio- ja keskittymisharjoituksilla. Ittenin aikana Bauhausin ensimmäiseen opintovuoteen kuului kurssi, jonka ohjelmassa oli paastoa, rytmisiä harjoituksia ja puhdistautumisseremonioita.³⁹⁵ Itten lähti Bauhausista 1923, kun välit Gropiuksen kanssa olivat kiristyneet. Itten ehti kuitenkin vaikuttaa voimakkaasti koulun kehitykseen, ja esimerkiksi Joseph Rykwert piti Ittenin harjoituksia peräti ainoana mahdollisena johdantona moderniin formaaliin muotokieleen. Rykwertin mielestä olennaista koko Bauhausin perinnössä oli Ittenin opetusmetodiin rakentunut käsitys siitä, että suunnittelutyöhön tarvittiin koko persoonallisuus. Taide vaati taiteilijan mielen, ruumiin, aistit, muistin ja tiedostamattomat halut.³⁹⁶ Ittenin Mazdaznan-liikkeen ideoiden lisäksi Bauhausissa tunnettiin myös teosofisia ajatuksia opettajina toimineiden Kandinskyn ja Otto Frölichin kautta.³⁹⁷

Teosofiaan perustuva arkkitehtuuri eroaa antroposofisesta arkkitehtuurista. Suurin ero lienee se, että Rudolf Steinerin käsitykset arkkitehtuurissa olivat liikkeen piirissä määrittäviä, ja niitä seurattiin myös seuraavilla vuosikymmenillä. Teosofiset ajatukset taas vaikuttivat useampiin ja erilaisiin arkkitehtuurikäsitteisiin kannattaviin suunnittelijoihin. Yhteiseksi pyrkimykseksi voi todeta kokonaisvaltaisen harmonian tavoittelun, joka fyysisesti aistittavien ominaisuuksien lisäksi käsittäisi henkisen. Hollannissa teosofiseksi rakennuksiksi tunnistetuista rakennuksista monet edustavat funktionalismia, kuten van Nellen tehdas ja sen johtajille suunnitellut asuinrakennukset Rotterdamissa 1920-luvulla.³⁹⁸ Modernin 1920-luvun arkkitehtuurin teosofisia yhteyksiä on haettu teosofisen ajattelun universaalista, henkisestä ja transsendentista luonteesta, joka sopi hyvin uuteen, tilaa, valoa, väriä ja kansainvälisyyttä painottavaan arkkitehtuuriin.³⁹⁹ Toisaalta teosofien omat määritelmät tekivät teosofisten piirteiden osoittamisen hankalaksi: Vaikutuksia luonnehdittiin epäsuoriksi, ja jos arkkitehtuuri olisi harmonista ja henkisesti sävytynyttä, vastaanottajat tunnistaisivat sen ilman selityksiäkin. Samantapainen ajattelu toistuu myös Steinerin puheissa: olennaisinta oli yksilön oma kokemus. Taiteen ja arkkitehtuurin muutokset ja yhteiskunnallinen radikaali muuttuminen 1900-luvun alussa tulkittiin teosofien piirissä uuden kosmisen tietoisuuden heräämiseksi ja omaksi tehtäväkseen he kokivat yleisön herättämisen rauhan mahdollisuuteen.⁴⁰⁰

392 Taylor 2011, 309.

393 Taylor 2011, 309. ”Itten appropriated fragments of esoterica to form a collage of beliefs and practices that is as idiosyncratic as a cubist canvas.”

394 Kurtz, Michael 2013, 46. Viittaa Christoph Wagner 2005/6, 72. Zwischen Lebensreform und Esoterik, Johannes Itten Weg aus Bauhaus in Weimar. Näyttelyluettelo *Das Bauhaus und Esoterik*. Gustav Lübcke Museum Hamm. Vaikka Itten ei innostunut Steineristä, hän kuitenkin ehdotti 1920, että Steiner kutsuttaisiin luennoimaan Bauhausiin.

395 Pehnt 1998, 164; Frampton 1996, 123–129.

396 Rykwert 2011(1982), 268.

397 Kugler W. 2011, 33. Frölich kuului Steinerin ystäviin Weimarin ajoista lähtien.

398 Bax 2005, 184–185.; Livesey 1998, 2–3. Suunnittelijoina Brinkmanin ja Van der Vlugtin toimisto.

399 Henderson 2011, 166.

400 Ks. Henderson 2011, 166.

Lauweriks ja teosofinen arkkitehtuuri

Johannes Ludovicus Mathieu Lauweriks (1864–1932) kuuluu teosofisen arkkitehtuurin merkittävimpiin hahmoihin, ja hänen elämänsä liittyy myös Steinerin elämänvaiheisiin. He tunsivat toisensa, ja Lauweriks seurasi Steineria Saksan teosofisen seuran puheenjohtajana 1913.⁴⁰¹ Arkkitehtuurin historiassa Lauweriks tunnetaan parhaiten arkkitehtuurin suhdejärjestelmien kehittäjänä, ja niihin hänen on arveltu tutustuneen juuri teosofian kautta.⁴⁰² Lauweriks työskenteli aluksi arkkitehti Pierre Cuypersin (1827–1921) toimistossa. Kun Lauweriks ja samassa toimistossa työskennellyt arkkitehti Karel de Bazel liittyivät teosofiseen seuraan 1894, he päätyivät myös perustamaan yhteisen toimiston. Teosofiset piirit olivat tuolloin lähellä sosiaaliansarkistisia ryhmittymiä, joissa myös Lauweriks ja de Bazel olivat mukana.⁴⁰³ Yhdessä de Bazelin kanssa hän tutki Pythagorasta, Platonia, Vitruviusta ja egyptiläistä mystiikkaa,⁴⁰⁴ ja he pitivät luentosarjaa (ns.Vahana-kurssia) arkkitehtuurin historiasta 1897–1900. Kurssi perustui pitkälti teosofiasta lähteviin suhdejärjestelmiin.⁴⁰⁵ He keskittyivät geometrian salatieteelliseen puoleen, joka lähti universaalista geometrisesta systeemistä, mikä oli peräisin luonnosta ja tuotti rytmejä osana suurempaa elämänvoimaa.⁴⁰⁶

Lauweriksin mukaan taide voisi uudistua vasta, kun vanhat konventiot murrettaisiin sekä yhteiskunnallisesti että uskonnollisesti. Hänen halunsa vaikuttaa ympäristöön nivoutui sosiaaliin kysymyksiin. Lauweriks halusi käsittää taiteellisella muotoilulla koko ympäristön ja jalostaa sitä.⁴⁰⁷ Keskeistä oli taideteoksen yhtenäisyys/ykseys (Einheit), mikä tarkoitti, että yksi johtava periaate ulottuisi koko teokseen aina pienimpiä yksityiskohtia myöten. Se oli myös tapa saavuttaa teokseen harmonia.⁴⁰⁸ Erityisesti näyttelyarkkitehtuurissa hän pystyi toteuttamaan ajatuksensa kokonaisvaltaisesta, läpimuotoillusta arkkitehtonisesta tilasta.⁴⁰⁹ (ks. luku 9) Rakennuksessa piti käyttää johdonmukaista suhdesysteemiä, ja silloin kokonaisuus olisi ykseys ja vaikuttaisi katsojaan rauhallisella kauneudella.⁴¹⁰

Lauweriksille oli tärkeää tuoda taiteessa esiin uskonnollinen tietoisuus, mutta kristillisen taiteen elävöittäminen ei hänen mielestään tarvinnut gotiikan muotojen imitointia, vaan aritmeettisten ja geometrinen periaatteiden ja niiden pohjalta syntyneiden muotojen (Formdarstellungen) tutkimista. Hän vastusti luonnon jäljittelyä ja neotyylejä.⁴¹¹ Suhdejärjestelmät ja geometria ilmaisivat Lauweriksille korkeampaa järjestystä, samaten tekivät omien periaatteidensa mukaisesti jäsentyvät taide, uskonto ja tiede. Lauweriks tarkoitti monumen-

401 Tummers 1987, 12.

402 Frank 1982, 61. Frank kertoo, että Steiner piti 1904 Amsterdamissa esitelmän matematiikasta ja okkultismista ja hän arvelee, että juuri Steiner ”matematisoi” Hollannin teosofista liikettä.

403 Frank 1984, 61. Lauweriks liittyi 1896 yhdistykseen Architectura et Amicitia, ja ryhtyi Architectura-lehden toimittajaksi, 1906 päätoimittajaksi. 62.; Lauweriks ja De Bazel toimittivat myös *Licht en Waarheid* (valo ja totuus) anarkistis-teosofista -lehteä, jota julkaisi eettis-anarkistinen järjestö Wie denkt Overwin. Lauweriks osallistui myös *Wendingen*-lehden ja *Bouw en Sierkunst*-lehden toimittamiseen. Tummers 1987, 12–13.

404 Henderson 2011, 167; Zoon 1987, 37.

405 Frank 1982, 61. Vahana-kurssi oli luentosarja arkkitehtuurin historiasta. Se pidettiin American-hotellissa Amsterdamissa. Bax 2005, 183–185.

406 Frank 1984, 61; Henderson 2011, 167. Lauweriks järjesti 1904 Amsterdamin teosofisen kongressin yhteyteen taidenäyttelyn ja esitteli luonnoksia teosofisista rakennuksista.

407 Breuer 1987, 17.

408 Sama, 19. Kollektiivinen, sielullinen aikakäsitys ja tieteeseen perustuva järki yhdistyivät syntetisoivaksi, arvostelukykyiseksi ymmärrykseksi.; Lauweriksin käsite ”orgaaninen liitto” tarkoitti, ettei luonnonkasvia voinut tarkastella ilman, että havaitsee suunnitelman, minkä mukaan se on konstruoitu. Eri elementit ja kontrastit teoksessa olivat hänelle merkkejä elämästä kosmoksessa. (22, 24.)

409 Sama, 25.

410 Zoon 1987, 39.

411 Sama, 34.

taalisella taiteella kosmista järjestystä ilmaisevaa taidetta.⁴¹² Lauweriksille arkkitehtuuri oli kosmisen harmonian ja objektiivisen maailmanjärjestyksen toteuttamista, jonka taiteilija realisoi, ei luonut.⁴¹³ Lukusymboliikassa heijastui Lauweriksin mukaan universumin objektiivinen järjestys:

*"Kunst ist eine Aufführung des kosmischen Dramas, die das kosmische Geschehen symbolisch in ergreifenden Bildern und in beredten, zutiefst überzeugenden Handlungen gestaltet."*⁴¹⁴

Hänelle taide oli kosmisen draaman esittämistä, ja koko kosmoksen harmonia supistui yhteen esitykseen, samaan tapaan kuin pieni valokuva voi toistaa suuren asian. Taide oli hänelle aistittavaksi tullut uskontoa ja geometria oli universaalien lakien ilmaisua.⁴¹⁵

Lauweriks muutti Saksaan arkkitehtuurin opettajaksi Düsseldorfin taidekäsityökouluun (Kunstgewerbeschule) 1904, josta siirtyi Karl Ernst Osthausin kutsusta Hageniin Osthaus-instituuttiin ja Hagenin käsityöläiskoulun (Handfertigkeitsseminar) johtajaksi 1909. Hollantiin hän palasi Quellinus-koulun johtajaksi 1916.⁴¹⁶ Saksan vuosina Lauweriks oli mukana teosofisen seuran toiminnassa, ja välit Steineriin olivat jännitteiset seuran sisäisen tilanteen vuoksi. Kun Steiner oli erotettu seurasta, Lauweriksista tuli pääsihteeri.⁴¹⁷

Sittemmin Amsterdamin koulun jäsenenä tunnetuiksi tulleet nuoremmat arkkitehdit, kuten Piet Kramer, Johan van der Meij ja Jan Gratama, tutustuivat Lauweriksin ja de Bazelin suhdejärjestelmiin, osin Berlagen kautta. He ryhtyivät jo 1918 kritisomaan näiden ankaraa geometriaa ja halusivat käyttää orgaanisia strukturaalisia muotoja. He halusivat hahmottaa fasadin dynaamisemmin ja luottivat emotionaaliseen kauneuteen. Myös Lauweriks oli Saksan vuosinaan siirtynyt orgaanisempaan suunnitteluun ja oli opetustyönsä ohella suunnitellut rakennuksia, joissa hän pyrki toteuttamaan ajatusta kokonaistaideteoksesta. Hänen suunnitelmiinsa kuulunut taipuisa nauhaornamentti (meander) muodostui tärkeäksi ja hän pyrki ulottamaan sitä kaikkiin tilasuunnittelun muotoihin.⁴¹⁸ Hän suunnitteli Saksan vuosinaan yhdeksän rakennusta K. E. Osthausin taiteilijasiirtokuntaan Hageniin ja teki mm. näyttelyarkkitehtuurin Düsseldorfin kristillisen taiteen näyttelyyn 1909 ja Kölnin 1914 Werkbund-näyttelyn yhteen paviljonkiin.⁴¹⁹

Amsterdammassa sijaitsevan Maatschappij-rakennuksen suunnitteli Karel de Bazel 1917–1919, mutta Marty Bax on osoittanut sen perustuneen lähes kokonaan Lauweriksin luonnokseen teosofisesta rakennuksesta (1904). Baxin mukaan rakennuksessa ei ole juurikaan teosofista ikonografiaa, vaan siitä voi tulkita tavan, millä teosofinen arkkitehti motivoisi suunnittelunsa, jos hän ottaisi teosofisen maailmankatsomuksen lähtökohdakseen. Rakennus perustui 40 shlokaan (pyhään aforismiin) ja kundaliiniin, jota teosofit pitivät kaikkeen aineeseen sisältyvänä kosmisena voimana. Bax käy läpi rakennuksen jäsenyyksen ja julkisivun koristeaiheet Lauweriksin mukaan.⁴²⁰

412 Sama.

413 Sama. Geometriset rakenteet avautuivat metamorfoosin periaatteen mukaan ja järjestys tuli näkyväksi kussakin ajanmukaisessa muodossa.

414 Zander 2007, 1132

415 Sama.

416 Breuer 1987, 11.; Frank 1984, 63; Bax 2005, 184.

417 Zander 2007, 1133. Steiner oli kuitenkin pitänyt Lauweriksin taiteesta teosofien taidenäyttelyssä vuonna 1904. Steiner suunnitteli Max Schaumanille talon Dornachiin 1921, taas aiemmin Lauweriks oli suunnitellut tämän Haagin kotiin huonekaluja.

418 Bax 2005, 184.

419 Breuer 1987, 11; Zander 2007, 1133.

420 Bax 2005, 185. Kundaliini kuvataan symbolisesti ihmisen häntäluussa lepäävänä käärmeinä, joka voidaan esimerkiksi joogaharjoituksilla aktivoida niin, että se aktivoi kehon energiakeskukset eli tsakrat noustessaan kohti päälakea.

Hagenin taiteilijayhteisön rakennuksesta toiseen kulkevan nauhaornamentin on tullut edustavan Lauweriksin ajatusta kundalinista, kosmisesta energiasta. Ornamenttinauha oli toteutettu karkeilla kivillä ja se toistui rakennusten perustuksissa, toinen nauha räystäiden alla ja kolmas katua reunustavassa aidassa, joka välillä teki portaaleja. Linja kulminoitui viimeisessä rakennuksessa labyrinttiin tai kierteiseen tsakraan, mikä ympäröi Johan Thorn Prikkerin talon ateljeen ikkunaa. Neliönä esitetty labyrintti ilmensi luovan energian ykseyttä ja kosmista järjestystä. Lauweriksin ajattelussa ornamentti ei vain representoinut, vaan se saattoi myös luoda ja kanavoida energiaa. Kivinen tsakra ikään kuin ignoroi rakenteen, meanderin pinnat olivat eteerisiä, jopa irrationaaleja.⁴²¹

Lauweriksin oppilaista lähimmäs Steinerin muotokieltä tulevat teosofi Fritz Kaldenbachin (1887–1918) suunnittelemat huvilat vuodelta 1914. Ne julkaistiin *Frühlicht*-lehdessä ja Berliinin AFK:n *Ruf zum Bauen* -lehdessä. Näiden prismaattisten huviloiden neliömuoto ja pohjakaavan diagonaalit linjat 135 asteen kulmassa, valtavat kattomuodot ja voimakas keskeismotiivi ovat saattaneet vaikuttaa Steinerin toisen Goetheanumin suunnitelmiin.⁴²² Vaikka Lauweriksin suunnitteluteoria perustui geometriaan ja diagrammeihin ja siten erosi voimakkaasti Steinerin orgaanisia ja eläviä muotoja painottavasta suunnittelunäkemyksestä, oli heillä myös yhteistä. Lauweriks sanoi kehittävänsä suunnittelumetodiaan analogisena luonnon organismien kasvulle. Hän näki elämän olemuksen solussa, joka koostui ytimestä ja kuoresta. Siitä lähti organismin kasvu solunjakautumisen myötä. Solu myös sisälsi kaiken tulevan kehityksen tarvitseman informaation.⁴²³ Sekä Lauweriks että Steiner painottivat myös taiteensa objektiivisuutta vastakkaisena persoonan ilmaisulle.

Tässä luvussa esiintuotu esoteeriseen taiteen ja arkkitehtuurin monimuotoisuus vahvistaa alussa esitettyä Wouter Hanegraaffin näkemystä länsimaisesta esoteriasta osana länsimaista kulttuuria. Suunnittelijat rikastivat ja syvensivät aikansa kulttuurin rakentamisen merkityksiä, toisaalta he myös omaksuivat aikansa suunnitteluperiaatteita. Syventäminen tarkoittaa tässä, että muodoille annetut merkitykset olivat erilaisia ja ajatuskulut niiden taustalla saattoivat ulottua kauas arkimaailmasta.

421 Henderson 2011, 170.

422 Pehnt 1998, 38.

423 Zoon 1987, 42. "Das Verhältnis, das Lauweriks zwischen der Natur, der Kunst und dem Menschen sah, bewog ihn dazu, für das Entwerfen auf systematischer Grundlage eine Methode zu suchen in Analogie der Weise, wie die Organismen in der Natur wachsen. Die Essenz des Lebens sah er als eine Zelle, die aus einem Kern und einer Hülle bestehe. Aus der Zelle heraus wachse der Organismus durch Zellenvermehrung. Die Zelle enthalte also alle Informationen für die Weiterentwicklung." Lauweriks julkaisi teoriaansa vuosina 1905, 1906 ja 1909 vähän eri muodoissa ja käytti sen kuvaamiseen diagrammia. (49)

Osa III

Arkkitehtuurin etiikka ja Steinerin käsitys etiikasta ja taiteesta

6. Steinerin käsitykset etiikasta, taiteesta ja arkkitehtuurista

Eettinen individualismi

Steiner määritteli eettisen lähtökohtansa eli eettisen individualismin kirjassaan *Die Philosophie der Freiheit. Grundzüge einer modernen Weltanschauung. Beobachtungsergebnisse nach Naturwissenschaftliche Methode* vuonna 1894 (suom. Vapauden filosofia).⁴²⁴ Se ilmestyi kaksi vuotta hänen väitöskirjansa *Wahrheit und Wissenschaft. Vorspiel einer "Philosophie der Freiheit"* jälkeen. Jo väitöskirjassaan Steiner oli painottanut ajattelua (Denken) ja sen merkitystä, mitä hän perusteli Goethen tuotannolla ja Fichten tietoisuusfilosofialla. Väitöskirjan kontekstina on saksalainen idealismi ja Kant-kritiikki. Reijo Wileniusen mukaan klassinen saksalainen idealismi etsi tiedon tukipistettä ihmisen itsestään tietoisesta minästä, jolloin ongelmaksi jäi kantavan sillan rakentaminen minästä maailmaan. Wileniusen mukaan Steiner pyrki Vapauden filosofiassa rakentamaan tätä siltaa.⁴²⁵ Samassa kirjoituksessa Wilenius myös toteaa, ettei Steineria voi ymmärtää erillään saksalaisen idealismin 1800-luvun klassisista ajattelijoista, kuten Fichteistä⁴²⁶, Friedrich Schellingistä, Georg Wilhelm Friedrich Hegelistä ja J. W. Goethestä. Steinerin tuotantoa tutkineen Helmut Zanderin mukaan jo Steinerin väitöskirjassa näkyi tavoite sitoa tietoteoria luonnontieteeseen. Hänen mielestään väitöskirjaa voidaan lukea eräänlaisena goetheanistisena idealismina, jossa oman ajan luonnontiedettä ikään kuin kaunistetaan idealismilla.⁴²⁷

Vapauden filosofiassa Steiner perustelee tahdon vapauden ja ajattelun keskeisen merkityksen tietoteoriassaan. Hän painottaa erityisesti ajattelua (Denken) lähtökohtanaan.⁴²⁸ Kysymys tahdon vapaudesta edellyttää Steinerin mielestä juuri ajattelun luonteen selvittä-

424 Steiner Rudolf 1985, Vapauden filosofia. Suomen antroposofinen liitto. Helsinki. Suom. Reijo Wilenius. Lainauksissa käytetään Wileniusen suomennosta.

425 Wilenius 1986, 6.

426 Wilenius 1986, 3. Johann Gottlieb Fichte (1762–1814) ja tämän poika Immanuel Hermann Fichte (1796–1879) molemmat filosofejia.

427 Zander 2007, 507.

428 Steiner (1894) 1985, 39. Ajattelun avulla syntyy käsitteitä ja ideoita.

mistä, koska tahdontoimien motiivit syntyvät ajattelussa.⁴²⁹ Hän luonnehtii maailmankatso-
mustaan monistiseksi, mikä suuntaa huomion minän ja maailman ykseyteen vastakohtana
dualismille, jonka huomio suuntautuu minän ja maailman eroon.⁴³⁰

*"Ajattelu on siis elementti, joka johtaa minut itseni ulkopuolelle ja liittää minut objektien
maailmaan. Mutta samalla se erottaa minut siitä määritellesään minut ajattelevaksi
subjektiksi sen (objektien maailman) ulkopuolella."*⁴³¹

Steiner luonnehtii ajattelua universaalina, kun taas tunteet ja aistimukset ovat yksilöllisiä.
Yleiseen maailmanolemiseen ulottuva ajattelu on Steinerin mukaan se, mikä herättää ihmi-
sessä pyrkimyksen tietoon ja tieteeseen.⁴³²

*"/.../se, joka tajuaa ajattelun todellisen luonteen oivaltaa, että havainnoissa kohtaamme
vain osan todellisuutta ja että toinen siihen kuuluva osa, joka vasta tekee sen täydeksi
todellisuudeksi, koetaan ajattelun läpäistessä havainnon."*⁴³³

Pian kirjansa ilmestymisen jälkeen Steiner kävi kirjeenvaihtoa professori Edouard von Hart-
mannin kanssa.⁴³⁴ Steiner kirjoitti:

*"Ich finde das Tor nicht, das uns aus dem Immanenten in das Transzendente führen.
Deshalb suche ich die Elemente der Welterklärung bloß im Gebiete des Immanenten. Und
mit dieser erkenntnistheoretischen Ansicht verträgt sich nur der ethische Standpunkt,
der auch die sittlichen Ideale im Gebiete der Immanenten, das heißt innerhalb der
menschlichen Bewußtseins, entspringen läßt."*⁴³⁵

Steiner selittää, ettei hän löydä ovea, joka johtaa immanentista transsendenttiin, vaan etsii
maailmanselityksen elementtejä immanentista. Sen vuoksi myös eettiset ideaalit syntyvät
immanentin alueella eli ihmisen tietoisuudessa.

Vaikka Steinerin mukaan eettiset ideat olivat yksittäisiä ja yksilön mukaisia, ne olivat loo-
gisesti tarkasteltuina yleisiä.

*"Vaikeus on mielestäni siinä, että elämämme on yksilöllinen ja tarkastelumme
ajattelevina menee yleiseen. Ne voidaan mielestäni korkeammassa tarkastelussa yhdistää
– loogisesti, ei mystisesti – niin, että tietoisuudesta poistetaan yksilöllinen ja tunnistetaan
(erkennen), että ajattelussa emme enää ole yksilöitä, vaan lopulta elämme mukana
yleisessä maailman elämässä. Tämä on myös mystisten oppien looginen ydin."*⁴³⁶

Steiner oli kirjoittanut Vapauden filosofian ennen teosofista toimintaansa, mutta hän kuiten-
kin piti tässä esittämäänsä tietoteoriaa myös teosofisen/antroposofisen toimintansa perus-
tana. Esimerkiksi kirjassaan *Die Rätsel der Philosophie* (1914) hän kuvaa ihmisen tietopro-
sessia todellisena prosessina, jossa ihmissielu yhdistyy maailman todellisuuteen ja laajentaa
eristetyin sisäisen kokemuksensa maailman kokemiseen. Jokaisesta tosiasiasta relevantit ele-
mentit tulevat ihmiselle kahdesta suunnasta: havaitsemisesta (objektiivisesti) ja ajattelusta
(subjektiivisesti).⁴³⁷ Vasta tietoisuus hajottaa maailman kahteen osaan, minään ja maailman.

429 Sama, 22–24.

430 Sama, 18–19. Dualismista seurasi myös jako henkeen ja aineeseen, subjektiin ja objektiin, ajatteluun ja
ilmiömaailmaan.

431 Sama, 42.

432 Sama, 63.

433 Sama, 98.

434 Kugler 2010, 44. Hartman oli arvioinut Steinerin kirjan Frankfurter Zeitung lehdessä, ja kirjeessään
Hartmanille Steiner koitti selvittää ajatuksiaan.

435 Kugler 2010, 48.

436 Kugler 2010, 48. Sit. Steinerin kirjettä Hartmanille 1.11.1894.

437 Steiner (1914)1985, 600; "Unsere totale Wesenheit funktioniert in der Weise, daß ihr bei jedem Dinge der
Wirklichkeit von zwei Seiten her die Elemente zufließen, die für die Sache in Betracht kommen: von Seiten
des Wahrnehmens und des Denkens."

Steinerin mukaan havainnon ja käsitteen yhdistyessä ihminen tulee uutta luovaksi.⁴³⁸ Tässä on hänen mukaansa myös ihmisen merkitys ja tämän tietoprosessin kautta maailma muuttuu. Steinerin mukaan ihmisen itsetietoisuus kehittyi, jotta hän havaitsisi ulkomaailman aisteillaan, mutta kokisi olevansa siitä erillinen ja sen ulkopuolella.

Koska arkitietoisuudesta ei hänen mukaansa löydy kaikkia vastauksia, ne edellyttävät uudenlaista itsetiedostusta. Se taas vaatii harjaantumista, sillä vasta sisäistä elämää kehittämällä paljastuu todellisuuden luonne. Tämänkaltaisen itsetiedostuksen oletaminen on siirtänyt Steinerin tavallisesti tiedemaailman ulkopuolelle. Toisaalta esimerkiksi filosofian professori Reijo Wilenius on pohtinut tieteen määritelmää – tulokset esiintyvät järjestelmällisessä käsitteellisessä muodossa, pohjaavat tutkijan kokemukseen ja ovat tutkijan esittämin menetelmin toisten, vastaavan koulutuksen saaneiden tutkijoiden ymmärrettävissä ja kontrolloitavissa – ja on todennut Steinerin tarkoittaman hengentieteen sopivan tähän määritelmään, tosin todeten, että sen kokemuspohja ei ole niin helposti saavutettavissa kuin eräiden muiden tieteiden.⁴³⁹

Vapauden filosofian tietoteoreettisen osan jälkeen Steiner siirtyy käsittelemään vapautta, tahtoa ja etiikkaa. Hän pitää yksilöllisen elämän korkeimpana tasona käsitteellistä ajattelua ilman suhdetta tiettyyn havainnon sisältöön. *”Kun toimimme intuition, oivalluksen vaikutuksesta, on toimintamme vaikuttimena puhdas ajattelu.”* Tätä moraalista vaikutinta hän nimittää käytännölliseksi järjeksi, ja lähtee siitä, että eettisen elämän motiivit ovat mielikuvia ja käsitteitä.⁴⁴⁰ Hän käsittelee erilaisia eettisen toiminnan motivaatioita, kuten egoistisia perusteita ja onnen tavoittelua, joiden tarkempi sisältö riippuu siitä, millaisen käsityksen omasta tai muiden onnellisuudesta muodostaa. Motivaatiota saattavat ohjata myös moraalisten periaatteiden järjestelmät, jotka perustuvat auktoriteettiin, kuten valtioon, sosiaaliseen tapaan, jumalalliseen ilmoitukseen tai raamattuun. Näin ihminen saattaa noudattaa moraalikäskyä, vaikka ei ymmärrä sen alkuperää.⁴⁴¹ Omaan moraaliseen oivallukseen perustuva toimintaa hän pitää edistysaskeleena.

*”Tällä eettisellä tasolla ihminen etsii itse moraalisen elämän tarpeet ja antaa niiden tiedostamisen vaikuttaa tekoihinsa. Sellaisia tarpeita ovat (1) koko ihmiskunnan suurin mahdollinen hyvä pelkästään tämän hyvän tähden; (2) kulttuurin edistyminen tai ihmiskunnan moraalinen kehitys yhä suurempaan täydellisyyteen; (3) intuitiivisesti oivallettujen omien moraalisten päämäärien toteuttaminen.”*⁴⁴²

Näiden moraalisten tarpeiden määrittely jäi Vapauden filosofiassa lyhyeksi:

*”Koko ihmiskunnan suurimman mahdollisen hyvän (edun) käsittävät luonnollisesti eri ihmiset eri tavalla. Tämä perusaate ei liity mihinkään tiettyyn mielikuvaan tästä hyvästä vaan siihen, että jokainen yksilö, joka tämän periaatteen hyväksyy, pyrkii tekemään sen, mikä hänen käsityksensä mukaan parhaiten edistää koko ihmiskunnan hyvää/etua.”*⁴⁴³

438 Steiner (1914)1973, 445–471.

439 Wilenius 1986, 10–11. Hän lainaa von Wrightin käsitystä galileisen luonnontieteen matemaattisesta tieteenhanteesta, josta hengentieteellinen eroaa ei-matemaattisen, luonnehtivan käsitteenmuodostuksen vuoksi. Wilenius toteaa suurimmaksi poikkeavuudeksi tutkimuksen kohteen laadun. /.../”tosin jo kulttuuritieteet tutkivat jotakin ei-aineellista, nimittäin kulttuuriesineiden merkityksiä /.../antroposofisen hengentieteen kohteet taas ovat ei-aineellisia, yliaistillisia ilmiöitä.” Kynnyskysymyksiä Wilenius kuitenkin toteaa sen, tunnustetaanko ylipäättään yliaistisen kokemuksen mahdollisuus; Tässä tutkimuksessa oletetaan Steinerin maailmankuva ja sen lähtökohtaoletukset järkeviksi ja ymmärrettäviksi siinä mielessä kuin Quentin Skinner tarkoittaa. (Skinner 1988, 257, 246.)

440 Steiner (1894) 1985, 102–103.

441 Sama, 104.

442 Sama, 105.

443 Sama, 105.

Ajatusta, että ihmiset tunnistavat intuitiivisesti hyvän, kutsutaan moraaliseksi intuitiivismiksi. Sitä on edustanut esimerkiksi G.E. Moore (1873–1958), jonka mukaan ”hyvä” on peruskäsite, jota ei voi analysoida muiksi perustermeiksi tai elementeiksi, vaan ihmiset tunnustavat hyvän suoraan intuitiivisesti.⁴⁴⁴

Etiikan korkeimmaksi periaatteeksi Steiner nostaa intuitiivisen oivalluksen ja sen, että eri tilanteissa ihminen tekee ratkaisuja eri periaatteiden mukaan. Kun oivallusten sisältö vaikuttaa ihmisen toimintaan, muodostaa se yksilön moraalin. Steinerin mukaan tämän toteutuminen toiminnassa on korkein moraalinen vaikutin ja korkein motiivi, ja samalla ihminen ymmärtää, että kaikki muut moraaliperiaatteet yhtyvät tähän sisältöön. Tätä kantaa hän luonnehti eettiseksi individualismiksi.⁴⁴⁵

Steinerin mukaan eettisessä toiminnassa on keskeistä rakkaus kohteeseen, jonka tahtoo toiminnallaan toteuttaa. Vasta tällainen teko perustuu hänestä intuitioon ja tulee omaksi teoksi. *”Vain sikäli kuin toimin rakkaudesta, minkä toiminta minussa herättää, olen minä itse toimiva olento.”* Tällä eettisellä tasolla ihminen ei ole moraalisääntökoelman toimeenpanija, ei nojaa auktoriteetteihin, eikä tunnusta toimintansa lähtökohdaksi mitään ulkoista periaatetta. Toiminnan perusta: rakkaus tekoon, löytyy ihmisestä itsestään.⁴⁴⁶ Omien intuitioiden toteuttamisena hän ei kuitenkaan pitänyt omien viettien, vaistojen tai tunteiden herättämien halujen toteuttamista, koska ne eivät kuuluneet erityisesti ihmisen yksilöllisyyteen, vaan yleisimpään mitä ihmisessä oli. Yksilöllisenä hän pitää sitä ”ainutlaatuisia idea-maailmaa”, joka ihmisessä tulee esiin. Ihminen pystyy kehittämään vieteistä ja tunteista esiin oman yksilöllisyytensä. Vasta kun niissä toteutuu ideaalinen aines, ne ilmentävät yksilöllisyyttä.⁴⁴⁷ Steiner pitää ihmisten ideamaailmaa kuitenkin yhteisenä, joten ihmiset kohtaavat toisensa samoissa pyrkimyksissä ja tarkoituksissa ja he voivat myös luottaa toistensa asenteeseen ja yhteisymmärrykseen. *”Elää rakkaudessa toimintaan ja antaa toisten elää ymmärtäen heidän tahtonsa”* on Steinerin mukaan vapaiden ihmisten perussääntö.⁴⁴⁸ Hän määrittelee vapauden ihmisen kehityksen päämääräksi. Eläminen normien ja sääntöjen mukaan on välivaihe. Tosin hän toteaa, että myös valtion lait ja muutkin yhteisöjen säännöt saattavat perustua vapaiden ihmisten eettisiin oivalluksiin. Silloin ihminen toimii niiden mukaan kuin ne olisivat hänen omiaan.⁴⁴⁹

Moraalinen mielikuvitus

Ideoidensa toteuttamiseen ihminen tarvitsee Steinerin mukaan moraalista mielikuvitusta. Mielikuvitus on se, millä ihminen lähinnä luo käsitteistään konkreettisia mielikuvia. Moraalista mielikuvitusta hän pitää vapaan ihmisen toiminnan lähteenä. *”Siksi ovat oikeastaan vain ihmiset, joilla on moraalista mielikuvitusta, eettisesti luovia.”*⁴⁵⁰ Mielikuvien toteuttaminen taas edellyttää, että moraalinen, toiminnallinen mielikuvitus puuttuu havaintoihin. Ihmisen toiminta ei luo havaintoja vaan muodostaa uudestaan jo olemassa olevat havainnot

444 Baggini, Fosl 2012, 49.

445 Steiner (1894) 1985, 106, 108. Ks. saksaksi (1914) 1995, 160: ”Insofern dieser intuitive Inhalt auf das Handeln geht, ist er der Sittlichkeitsgehalt des Individuums. Das Auslebenlassen dieses Gehalts ist die höchste moralische Triebfeder und zugleich das höchste Motiv dessen, der einsieht, daß alle andern Moralprinzipien sich letzten Endes in diesem Gehalte vereinigen. Man kann diesen Standpunkt den ethischen Individualismus nennen.”

446 Sama, 109.

447 Sama, 110–112.

448 Sama, 112. ”Leben in der Liebe zum Handeln und Lebenlassen im Verständnisse des fremden Willens ist die Grundmaxime der freien Menschen.”

449 Sama, 113, 116.

450 Sama, 131–132. Moraalisesti luomiskyvyttöminä hän piti moraalisääntöjä saarnaavia, jotka eivät kyenneet kehittämään niitä konkreettisiksi mielikuviksi.

ja antaa niille uuden muodon.⁴⁵¹ Havaintokuvan lainmukainen sisältö tulee ymmärtää ja löytää tapa, jolla tämä lainmukaisuus voidaan muuttaa uudeksi. Tämä edellyttää sen ilmiömaailman, jonka kanssa ollaan tekemisissä, tuntemista. Steiner kutsuu moraaliseksi tekniikaksi kykyä osata muodostaa uudelleen havaintojen maailma ilman että rikkoo sen luonnonlaillisia yhteyksiä.⁴⁵²

*"Eettistä normia ei voi ensin tiedostaa niin kuin luonnonlakia, vaan se täytyy ensin luoda."*⁴⁵³

*"Monisti ei voi palauttaa moraalista tahtoa yliluonnolliseen vaikutukseen, joka johtaa eettistä elämää (jumalallinen maailmanjohdatus ulkopäin), eikä erityiseen ajalliseen ilmoitukseen (kymmenen käskyä) tai Jumalan, Kristuksen, esiintymiseen maan päällä. Se, mikä tapahtuu ihmisessä, muuttuu moraaliseksi vasta kun se inhimillisessä kokemuksessa tulee yksilöllisesti omaksi. Moraaliset prosessit ovat monismin kannalta koettavissa olevan maailman tuotteita yhtä lailla kuin kaikki muukin olemassa oleva, ja niiden syyt on etsittävä maailman piiristä, so. ihmisestä, koska ihminen on moraalin tekijä."/.../
"Vapaus merkitsee sitä, että kykenee itsestään käsin, moraalisen luovuuden avulla määräämään käyttäytymisensä perustalla olevat mielikuvat."*⁴⁵⁴

Jos ulkopuoliset auktoriteetit – jumala tai jokin mekaaninen prosessi – määräävät ne, ei ole vapaa. Vapaa olento voi tahtoa sen mitä itse katsoo oikeaksi ja määrää itse tahtomisensa perusteet/motiivit. Steiner sitoo eettisen individualismin myös sosiaaliseen elämään (ns. sosiaalinen kysymys) ja katsoo vapauden tulevan koettavaksi siellä, missä se ei esiinny vain ihmisen hengessä, vaan myös ulkoisissa teoissa. Ihmisen intuitiosta lähtevät ideat johtavat tekojen vapauden myötä myös ihmisen mukaiseen sosiaalisen elämän muotoiluun, uskoi Steiner.⁴⁵⁵ Tähän palataan sosiaalireformismia käsittelevässä luvussa.

Vapauden filosofia arvioitiin pian ilmestymisen jälkeen 14 lehdessä, arvioista vain muutammat olivat positiivisia. Eettinen individualismi herätti kiinnostusta anarkistipiireissä, ja myös muutamat kirjallisuusihmiset (Modernen Literaten) arvioivat sitä myönteisesti.⁴⁵⁶ Steiner työsti kirjasta toisen painoksen vuonna 1917 ja teki siihen joitakin lisäyksiä ja muutoksia. Zander on eritellyt näistä keskeisimpiä.⁴⁵⁷ Steinerin tekemät muutokset voidaan lukea tarkennuksina hänen käsityksestään monismista ajatellen teosofista/antroposofista yleisöä, tai kuten Zander tekee, osoituksena ajattelun muutoksesta. Ensimmäistä käsitystä tukevat kuitenkin jo 1893 painoksen kuvaukset ajattelun henkisestä laadusta.

Filosofiassa eettistä individualismia pidetään seurauksena siitä, että ihmisen autonomia otetaan vakavasti. Siihen liittyy läheisesti myös ajatus tosiasioiden ja arvojen loogisesta erillisyydestä niin, ettei mikään empiirinen maailmankuvaus pakota meitä omaksumaan tiettyä moraalisten arvioiden tai periaatteiden joukkoa tai rajoita mahdollisten arvovalintojemme laajuutta.⁴⁵⁸ 1800-luvulla Søren Kierkegaard ja Friedrich Nietzsche olivat perustelleet eettistä

451 Tässä mielikuvitus ymmärretään mielen kuvia muodostavana voimana eli kykynä muodostaa luovasti mielikuvia, joiden mukaan voi suunnata omaa toimintaa.

452 Steiner (1894) 1985, 131–132.

453 Sama, 135.

454 Sama, 138.

455 Kugler 2010, 222–225. Sit. Steinerin kirjettä J.H.Mackaylle, joka julkaisi Stirnerin tuotantoa.

456 Lindenberg 1997, 237–239. Myönteisiä arvioita kirjoittivat esim. Max Halbe, Karl Weiser ja Bruno Wille.

457 Zander 2007, 531–532. Esim. ajattelun merkityksen suhteellistuminen niin, että vasta kokemuksen kautta ajattelu saisi täyden merkityksensä. Kirjan alkuperäinen toteamus: "Ihmisen ulkopuolella ei ole korkeampaa todellisuutta" oli muutettu muotoon: "Ihmisen ulkopuolella ei ollut korkeampaa todellisuutta, jota ihmisen ei voisi kokea (unerlebbahr)." Ja 1893: Monismi ei löytänyt ajattelun alueelta mitään, mikä ei kuulunut tämän puoleiseen maailmaan." 1917: "...ei löytänyt mitään, mikä voisi pakottaa ajattelun kokemusalueelta kieltämään ajattelun objektiivisen henkisen todellisuuden esiintulon." ".../ nichts das nötigen könnnte, aus dem erlebnisbereich des Denkens durch Verleugnung der objektiv geistigen Wirklichkeit des Denkens herauszutreten."

458 Lukes 2006, 88.

individualismia: Moraalin lähde, moraaliarvojen ja periaatteiden sekä moraalisen arvioinnin kriteerien luoja on yksilö. Yksilö on myös viimeinen moraalinen auktoriteetti. Eettinen individualismi kritisoi myös kristinuskkoa moraalin lähteenä.⁴⁵⁹

Steinerin eettiselle individualismille löytyy vastinetta myös modernin loppuajoilta: Postmodernissa kulttuurissa eettinen vastuu on entistä enemmän siirtynyt yksilölle, ja moraaliset valinnat tehdään ilman auktoriteettien tukea. Eettistä individualismia voidaan ehkä pitää nykyisin länsimaissa vallitsevana etiikkana. Postmodernin etiikasta kirjoittanut Zygmunt Baumanin mukaan modernin ajan etiikassa uskottiin vielä universaalisuuteen. Vaikka ihmisillä nähtiin olevan vapaa tahto, sen toteutumista pyrittiin säätelemään lainsäädännöllä. Moderniteetin moraaliseen ajatteluun ja käytäntöön kuului usko ristiriidattomaan eettiseen koodiin, joka löytyisi, vaikkei olisi vielä löytynyt.⁴⁶⁰ Baumanin mukaan postmodernissa tämä usko oli menetetty, mutta etiikan suuret kysymykset eivät kuitenkaan olleet menettäneet ajankohtaisuuttaan. Ne pitää vain nähdä ja käsitellä uudella tavalla.⁴⁶¹ Baumanin mukaan ihmiset eivät ole perimmiltään pahoja tai hyviä, vaan ambivalentteja, ja hänen mielestään moraaliset ilmiöt ovat epärationaalisia. Siksi moraalisuus on lopulta aina ratkaisematon ristiriita (aporetic), ja ihminen toimii epävarmuudessa ja ambivalenssissa. Moraali ei Baumanin mukaan myöskään ole universaalia.⁴⁶² Se jää rationaalisen järjestyksen näkökulmasta irrationaaliksi, mutta hän kuitenkin olettaa, että moraalinen vastuu, mikä tarkoittaa olemista toiselle ennen kuin voi olla toisen kanssa, on minän ensimmäinen todellisuus, pikemmin lähtökohta kuin yhteiskunnan tuotos.⁴⁶³

Näin Baumanin mukaan postmoderni ei paljastanut moraalin suhteellisuutta, vaan ristiriidan valtaan perustuvien eettisten koodien ja yksilön monimutkaisten tilanteiden välillä. Se paljastaa nurkkakuntaisten valtioiden universaaleiksi väittämät eettiset koodit. Tästä huolimatta Bauman pitää mahdollisena koko ihmiskunnan kattavaa moraalialia.⁴⁶⁴

*"Moral responsibility is the most personal and inalienable of human possessions, and the most precious of human rights. It cannot be taken away, shared, ceded, pawned, or deposited for safekeeping. Moral responsibility is unconditional and infinite, and it manifests itself in the constant anguish of not manifesting itself enough. Moral responsibility does not look for reassurance for its right to be or for excuses for its right to be. It is there before any reassurance or proof and after any excuse or absolution."*⁴⁶⁵

Bauman on määritellyt kriittisen teorian edustajaksi, jonka etiikan projektina oli vastustaa jokaista tekstuaalista rakennetta, mukaan lukien moraalikoodit, joka estäisi subjektin vapautta

459 Sama.

460 Bauman 2004, 8–9.

461 Sama, 4.

462 Sama, 10–12.

463 Sama, 13–14. "Given the ambiguous impact of the societal efforts at ethical legislation, one must assume that moral responsibility—being *for* the Other before one can be *with* the Other— is the first reality of self, a starting point rather than a product of society." Baumanin mukaan moraalinen vastuu edeltää kaikkea liittymistä toiseen, tapahtuipa se tiedon, arvioinnin, kärsimyksen tai tekemisen kautta. Sillä ei ole perustaa, syytä eikä määräävää tekijää.

464 Sama, 14–15. Yhteinen moraali ei kuitenkaan syntynyt "as the end-product of globalizing the domain of political powers with ethical pretensions, but as the utopian horizon of deconstructing the "without us the deluge" claims of nation-states, nations-in-search-of-the state, traditional communities and communities-in-search-of-a-tradition, tribes and neo-tribes, as well as their appointed and self-appointed spokesmen and prophets; as the remote (and so be it, utopian) prospect of the emancipation of the autonomous moral self and vindication of its moral responsibility; as a prospect of the moral self facing up, without being tempted to escape, to the inherent and incurable ambivalence in which that responsibility casts it and which is already its fate, still waiting to be recast into its destiny." Kirjansa pääesittämien jälkeen Bauman toteaa, ettei postmoderni näkökulma tee moraalista elämää helpommaksi, mutta se voi unelmoida tekevänsä se moraalisemmaksi.

465 Sama, 250.

transformaatioon. Hän uskoo jokaisessa ihmisessä olevan lujan eettisen ytimen, jonka moraalinen ylijäämä ylittää universaalien periaatteiden ja eettisten ohjeiden ahdistavat rajat.⁴⁶⁶ Arkkitehtuurin etiikan postmodernissa keskustelussa henkilökohtaisen vastuun kysymys jää usein sivuun. Bauman tuo sen kuitenkin selvästi ja voimakkaasti esiin, ja kuvaa samalla elävästi yksilön tilannetta modernissa maailmassa. Hänen tekstinsä perusasiat tulevat yllättävästi lähelle Steinerin esittämiä ajatuksia, vaikka konteksti ja kieli ovat hyvinkin erilaiset.

Steiner ja Nietzsche

Eettistä individualismia edustava Friedrich Nietzsche (1844–1900) oli tärkeä filosofi ekspressionistisille arkkitehteille, ja myös Steinerin suhde Nietzscheen on huomion arvoinen. Nietzschen maine filosofina kasvoi nopeasti hänen kuolemansa jälkeen, ja 1900-luvun alkuympärimmin hänen tekstejään luettiin paljon myös akateemisen maailman ulkopuolella.

Steiner tutustui Nietzschen kirjoituksiin 1889 ja joitakin vuosia myöhemmin tämän sisareen Elisabeth Fröster-Nietzscheen. Sisar hoiti Naumburgissa veljensä arkistoa ja vastasi tämän tekstien julkaisusta. Sisaren pyynnöstä Steiner järjesti Nietzschen kirjaston (1896) ja vietti useita viikkoja Naumburgin Nietzsche-arkistossa.⁴⁶⁷ Sisar kaavaili eri vaiheissa Steineristä Nietzschen teosten toimittajaa, mutta se ei toteutunut ja yhteistyö päättyi konfliktiin, jota käsiteltiin myös lehtien palstoilla.⁴⁶⁸

Steinerin suhde Nietzschen teksteihin vaihteli vuosien ja vuosikymmenten mittaan. Alun kriittinen suhde muuttui myönteisemmäksi, ja Steiner totesi heidän eettistä individualismia koskevien käsitystensä muistuttavan toisiaan.⁴⁶⁹ Steiner julkaisi 1895 kirjan *Friedrich Nietzsche, Ein Kämpfer gegen seine Zeit*, jossa hän kuvaa eläytyen Nietzschen ajattelua niin, että välillä on vaikea erottaa, siteeraako Steiner Nietzscheä vai kirjoittaako omista ajatuksistaan. Steiner käsittelee Nietzschen yli-ihmis-käsitystä ja sitä, miten Nietzsche vastusti aikansa vallitsevia käsityksiä, normeja ja ennakkoluuloja.⁴⁷⁰ Hänen mielestään Nietzschen yli-ihminen, joka ei noudata totuutta vaan luo sitä, muistuttaa Vapauden filosofiassa esitettyä oman totuutensa ja moraalisensa määrittelevää autonomista yksilöä.⁴⁷¹ Vapaata ja luovaa ajattelua painottanut Steiner ei kuitenkaan pitänyt Nietzschen tavasta käsitellä ihmisen korkeampia taipumuksia, kuten eettisyyttä, vaistoina ja vietteinä.⁴⁷² Viettien ja vaistojen perusteella toimiva ihminen muistuttaisi eläintä, kun taas Steinerin mukaan vapaa ihminen toimii tietoisesti ja käyttää moraalista mielikuvitustaan. Eikä vapautta tarvittu vaistojen toteuttamiseen, vaan moraalien luomiseen.⁴⁷³ Vaikka Nietzscheä puuttui käsite moraalista mielikuvituksesta, niin Steinerin mielestä Nietzschen ajattelua jatkamalla päätyisi siihen.⁴⁷⁴

466 Caicco 2007, 13.

467 Lindenberg 2010, 137. Steiner ystäväystyi myös Nietzschen kirjoitusten toimittajan Fritz Koegelin kanssa. Hän tapasi myös itse filosofin (22.1.1896), johon ei kuitenkaan pitkälle edennen sairauden vuoksi saanut yhteyttä. Steiner opetti Elisabeth Fröster-Nietzscheelle filosofiaa 1896 ja 1897 (joulu- ja tammikuussa). Zanderin (2007, 510) mukaan sisar oli pitänyt Steineria suurenmoisena opettajana.

468 Lindenberg 2010, 137–148; Zander 2007, 509–514. Ilmeisesti Fröster-Nietzschen välit teosten toimittaja Koegeliin menivät huonoiksi, ja hän koitti Steineria välikappaleena käyttäen hankkiutua tästä eroon. Steiner kuvasi tilannettaan tässä hankalaksi.

469 Zander 2007, 507–517.

470 Steiner 1895, passim.

471 Steiner 1895; Lindenberg 1997, 249. Steinerin ystävän Rosa Meyrederin mielestä käsitellessään Nietzscheä hän oikeasti käsiteli itseään; Steiner käsiteli Nietzsche-kirjassa pitkälti samoja teemoja kuin Vapauden filosofiassa. Hän harmitteli, että Nietzsche oli ottanut opettajakseen Schopenhauerin eikä Max Stirneriä, jota Steiner itse arvosti. Hän osoitti kirjassaan Stirnerin Eigner-käsitteen ja Nietzschen yli-ihmis-käsitteen yhtenevyyksiä.

472 Steiner 1895, 87–88. Hän kuitenkin hyväksyi niiden olevan ilmauksia samasta perusvoimasta, mutta tämän voiman korkeammilta kehitystaseilta.

473 Sama, 89. Hän piti moraalista mielikuvitusta keskeisenä, koska muuten ihmistä voitaisiin pitää vaistojensa palvelijana.

474 Sama. Nietzsche ei ottanut huomioon ihmisen kehitystä ja aliarvosti ihmisen tietoisuuden merkitystä.

Kirjan voi lukea myös ateistisenä ja kriittisenä kristinuskolle, mikä eroaa Steinerin muusta tuotannosta. Steinerin elämänkerran kirjoittaja Christoph Lindenberg on pohtinut kirjan sävyä ja miettii, olisiko kirja tehty eräänlaiseksi suositukseksi mahdollista Nietzscheen teosten toimittajaksi ryhtymistä varten.⁴⁷⁵ Steiner alkoi ottaa etäisyyttä Nietzscheen filosofiaan jo 1890-luvun lopulla, samalla kun välit Elisabet Fröster-Nietzscheen muuttuivat hankalammiksi. Hän julkaisi kaksi artikkelia Nietzschestä vuonna 1900,⁴⁷⁶ joissa hän käsitteli tämän filosofiaa psykopatologian ilmentyminä. Hänen mielestään Nietzscheeltä puuttui totuuden tunto, ja hän käsitteli myös tämän tuhoamisvietti-ajatusta, jota piti selvästi psykologisesti käsitettävän kritiikin ylittävänä.⁴⁷⁷ Steiner kritisoi Nietzscheä myös epäkoherenteista ajatuksesta (Vorstellung),⁴⁷⁸ eikä jakanut tämän pyrkimystä löytää pientä joukkoa ”herraluontoisia” ihmisiä, joita ihmismassat palvelisivat.⁴⁷⁹ Hän piti myös Nietzscheen moraalikäsitteiden biologisuutta lähes pakkomielteisenä.⁴⁸⁰ Hän kritisoi Nietzscheä myös mielikuvituksen rinnalla tarvittavan itsekritiikin puutteesta.⁴⁸¹

Myöhemmin Steiner käsitteli Nietzscheä teosofiselle/antroposofiselle yleisölle pitämässään esitelmissä. Christoph Lindenbergin mielestä Steiner piti Nietzscheä poikkeuksellisen kiinnostavana henkisenä hahmona, ja oli ottanut vapauden kertoa, mitä Nietzsche eri elämänvaiheissa hänelle merkitsi, eikä pyrkinyt Nietzscheen tarkkaan tulkintaan tai tämän kehityksen kuvaukseen.⁴⁸² On myös esitetty, että Steinerin elämässä olisi noin vuonna 1900 tapahtunut käänne ateismista henkiseen,⁴⁸³ ja henkiset teemat tulivatkin hänen esitelmiinsä ja teksteihinsä laajemmin vasta tuon jälkeen.⁴⁸⁴

Omaelämäkerrassaan (1924) Steiner kuvaa suhdettaan Nietzscheen ja sovittaa sen yhteen teosofisen ja antroposofisen toimintansa kanssa. Hän kertoo tunteneensa vetoa Nietzscheen elämänasenteeseen ja tämän tapaan kirjoittaa vapaasti, ajelehtivasti ja ikään kuin painottomasti, mikä jätti myös lukijan vapaaksi.⁴⁸⁵ Heillä oli samankaltaisia ajatuksia, vaikka ne olivat syntyneet eri tavalla. Steiner piti Nietzscheä oman aikansa kriitikkona ja suurena ajattelijana, joka jäi kuitenkin omalle ajalleen ulkopuoliseksi.⁴⁸⁶ Vaikka Nietzsche torjui henkisen maailman – hän piti materiaalisen maailman takana olevaa henkistä maailmaa

475 Lindenberg 1997, 249.

476 Die Philosophie Friedrich Nietzsches als Psycho-Pathologisches Problem; Friederich Nietzsches Persönlichkeit und die Psycho-Pathologie *Wiener klinische Rundschau* -lehdessä ja filosofin kuoleman jälkeen kolmannen Die Persönlichkeit Friedrich Nietzsches, eine Gedächtnisrede. Kaikki kolme on julkaistu Steinerin kootuissa teoksissa GA 5, 2000.

477 Steiner 1900 (2000), 138.

478 Sama, 143.

479 Sama, 146.

480 Sama, 148. ”Die ethischen Begriffe sollen nichts anderes sein als Äußerungen physiologischer Prozesse.”

481 Sama, 151. ”Ein Geist der durch seine Gedanken die Welt- und Menschenentwicklung begreifen will, braucht neben der Gabe der Phantasie, die ihn auf diese Gedanken bringt, auch die Selbstsucht, die Selbstkritik, durch die den Gedanken ihre Bedeutung, ihre Tragweite, ihr Zusammenhang angewiesen wird.”

482 Lindenberg 1997, 241.

483 Ks. Vögele 2011, *Der Andere Rudolf Steiner Augenzeugenberichte, Interviews, Karikaturen*. Ennen vuotta 1900 Steiner tunnettiin esim. haeckeliläisenä, materialistina, ateistina, anarkistina sekä elämäntavoiltaan vapaana, alkoholia käyttävänä henkilönä.

484 Tämä mahdollinen käänne on voinut jäädä piiloon esimerkiksi kirjojen uusissa painoksissa tehtyjen muutosten vuoksi. Myös koottujen teosten toimitustyössä on tehty valintoja, esimerkiksi useista esitelmistä on säilynyt useita pikakirjoitusmuistiinpanoja, joiden perusteella on jouduttu valitsemaan ilmaisuja. Ks. Kritische Ausgabe.

485 Steiner (1925) 2000, 250–251. ”Das Freischwebende, Schwerelose seiner Ideen riss mich hin. Ich fand, dass dieses Freischwebende in ihm manche Gedanken gezeitigt hatte, die Ähnlichkeit mit denen hatten, die in mir selbst auf Wegen, die den seinigen ganz unähnlich waren, sich gebildet hatten.”

486 Sama, 238. ”So lebte in meiner Seele das Bild Nietzsches auf; es zeigte mir die Persönlichkeit, die den Geist nicht schaute, in der aber der Geist unbewusst kämpft gegen die ungeistigen Anschauungen der Zeit.”

valeena – Steinerin mielestä hänen ajatuksensa kuitenkin kumpusivat henkisistä lähteistä.⁴⁸⁷ Nietzsche oli omaksunut Steinerin mukaan ääripositivistisen asenteen ajan luonnontieteellisen maailmankuvan mukaisesti, mutta kuvasi kuitenkin luonnontieteellistä maailmankuvaa henkisen tapaan.⁴⁸⁸ Steiner tulkitsee ajatuksen yli-ihmisestä hakevan korkeampaa, henkistä minää, mutta kun henki oli kielletty, päädytään yli-ihmiseen.⁴⁸⁹ Nietzsche-käsittelynsä lopuksi Steiner vielä pohtii tuolloisia vaikuttajiaan, Nietzscheä ja Goethea.⁴⁹⁰ Goethe suuntautui luontoon ja löysi materiassa vallitsevan hengen, muttei kuitenkaan halunnut kadottaa todellisuutta hengentuntemukseen.⁴⁹¹ Nietzsche taas lähti myyttisestä henkisyydestä, mutta kääntyi kohti luontoa ja materialismia.⁴⁹² Steiner päätyy siihen, että Goethe löysi hengen luonnontodellisuudesta, kun taas Nietzsche kadotti henki-mythoksen siihen luonnontuntemukseen, jossa hän eli. Hän itse koki olevansa näiden vastakohtien välissä, kuitenkin niin, ettei hänen Nietzsche-kirjansa saanut jatkoa, kun taas Goethe-kiinnostus oli kestävämpää ja jatkui.⁴⁹³

Nietzsche ja ekspressionismi

Nietzsche-innostuksessaan Steiner ei ollut yksin. Matthias Schreiber on luonnehtinut, että ekspressionistisen arkkitehtuurin yllä lepää Nietzschen pitkä varjo. Eikä 1900-luvun alussa juuri löytynyt arkkitehtia, jolla ei olisi ollut jonkinlaista suhdetta tähän. Schreiber on arvelut, että Nietzschen kielellinen epätarkkuus ja semanttinen avoimuus tekivät tekstit erityisen kiinnostaviksi. 1900-luvun alkukymmenien arkkitehtuuriteoreettisessa keskustelussa jäsenytyi yhteinen tapa tulkita Nietzschen tekstejä, ja Nietzschen ääni kuului myös ekspressionismin ja reformiarkkitehtuurin perusteksteistä.⁴⁹⁴ Hänen teksteistään löytyi tukea ajatukselle, että nykyinen kulttuuri pelastuisi yksilön ja kansan perusvoimista nousevan uuden kulttuurin avulla. Sekä Nietzsche että ekspressionistiset arkkitehdit torjuivat oman aikansa arkkitehtuurin. Nietzsche tosin löysi merkityksellistä ja hyvää arkkitehtuuria menneisyydestä, niin antiikin kreikkalaisten kuin varhaisemmista kristillisistä rakennuksista.⁴⁹⁵ Kauneutta Nietzsche ei varsinaisesti kaivannut, sillä rakennuksen kauneus oli hänelle samaa kuin epähenkevä (geistlos) naisen kauniit, mutta naamion kaltaiset kasvot.⁴⁹⁶

487 Sama, 254.

488 Sama, 255–256. "Der naturwissenschaftliche Weltinhalt hatte seine Seele so stark ergriffen, dass er ihn wie auf Geisteswegen schaffen wollte. Lyrisch, in dionysischem Seelenfluge, schwingt sich seine Seele im 'Zarathustra' auf. Wunderbar webt da das Geistige, aber es träumt in Geisteswundern von materiellem Wirklichkeitsgehalt. Es zerstäubt der Geist in seiner Entfaltung, weil er nicht sich finden, sondern nur den erträumten Abglanz des Materiellen als seine Schein-Wesenheit erleben." Nietzschen "henkinen uni" oli luotu materiaallisen todellisuuden sisällöstä ja hänen unensa reflektoi vain materiaa.

489 Sama, 260–261. Nietzschen ajatukset ikuisesta paluusta ja yli-ihmisestä osoittivat Steinerin mukaan, mitä tapahtui sellaisen ihmisen mielessä, jolla oli taju ihmiskunnan olennaisesta olemuksesta ja evoluutiosta, mutta kuitenkin luonnontieteellis-materialistinen maailmankuva.

490 Sama, 258.

491 Sama, 258. "Goethes energischer Wirklichkeitssinn nach den Wesen und Vorgängen der Natur gerichtet. Er wollte in der Natur bleiben. Er hielt sich in reinen Anschauungen von Pflanzen-, Tier- und Menschenformen. Aber indem er sich mit der Seele in diesen bewegte, kam er überall zum Geiste. Den in der Materie waltenden Geist fand er."

492 Sama, 258. "Nietzsche ging vom Geist-Anschauen in mythischer Form aus. Apollo und Dionysos waren Geistgestalten, die er erlebte. Der Ablauf der menschlichen Geistgeschichte erschien ihm wie ein Zusammenwirken, oder auch wie ein Kampf zwischen Apollo und Dionysos. Aber er brachte es nur zu dem mythischen Vorstellen solcher Geistgestalten. Er drang nicht vor zu der Anschauung wirklicher geistiger Wesenheit. Vom Geist-Mythos aus drang er zur Natur vor. Apollo sollte in Nietzsches Seele das Materielle nach dem Muster der Naturwissenschaft vorstellen; Dionysos sollte wirken wie Naturkräfte. Aber da verfinsterte sich Apollos Schönheit; da ward des Dionysos Weltemotion durch die Naturgesetzmässigkeit gelähmt."

493 Sama, 259.

494 Schreiber 2003, 26–27.

495 Schreiber 2003, 28. Sit. Nietzsche Aus der Seele der Künstler und Schriftsteller a.a.O.; 2.Bd., 178 f.

496 Sama.

Nietzsche tervehti jumalan kuolemaa ja hylkäsi kristinuskon perinteiset papit, näiden mahdollisina seuraajina hän piti taiteilijoita. Avantgardetaiteilijoita miellytti Nietzschen ajatus itseluodusta eliitistä, johon kuuluvia luonnehti vahvuus ja lahjakkuus. Tämä uusi eliitti edustaisi uusia arvoja, jotka sopivat 1800-luvun porvarillisuuden, positivismin ja materialismin kritiikkiin. (Ekspressionisteilla Nietzschen kapina Bismarckin Preussia vastaan muuttui kapinaksi wilhelmiinistä Saksaa vastaan). Nietzsche katsoi sosiaalisen ja poliittisen uudistuksen perustuvan sekulaariin moderniin uskonnollisuuteen. Koska arkkitehtuuri, päinvas-toin kuin runous ja kuvataide, määrittyi sosiaalisesti, arkkitehdit myös kiinnostuivat ajatuksesta ja ottivat sen omakseen.⁴⁹⁷ Nietzschen kaipaama uusi yhteisö ja uusi totuudellisuus eivät syntyisi jumalallisen lain, tieteen sääntöjen tai valtion määräysten kautta. Tarvittiin peräänantamatonta taiteellista luomista ja yksilöllisesti koettua mielekkyyttä, järjen sijaan tarvittiin tahtoa ja tahtoa valtaan.⁴⁹⁸

Nietzsche kuvasi arkkitehtuuria ”tahdoksi, joka siirtää vuoria”, ”vallan kaunopuheisuuden muotokieleksi” ja voitoksi painvoimasta. Arkkitehti oli ”mahdin yllykkeen alla” ja hänen tehtävänsä oli, suostuttelevasti tai käskävästi, tehdä näkyväksi tahto valtaan. Nietzscheä tutkinut Jaakko Tuusvuori tulkitsee Nietzschen arkkitehtuuripuhetta ironiseksi.⁴⁹⁹ Kun Nietzsche esitti, että suuren tyylin rakennustaide asetti näkösalille vain oman itseriittoisen, tuottamistaan ris-tiriidoista ja ympäristöstä piittaamattoman ylpeytensä, lienee ironia oikea määritelmä tyyli-lajille. Kuitenkin Nietzsche myös osoitti, että ihmiset eivät enää saaneet tukea rakennetusta ympäristöstä, koska rakennusten merkityksellisyys oli kadonnut, kun vanhasta symboliikasta ja jumalyhteydestä oli kasvettu irti. Klassinen julkisivujäsentely ja keskiaikainen kirkko olivat muuttuneet ihmiselle käsittämättömiksi ja kivi oli enemmän kiveä kuin aikaisemmin.⁵⁰⁰

Vallan paatos näkyi esimerkiksi Nietzsche-ihailijan Peter Behrensin suunnittelemassa Torinon näyttelyhallissa (1902), jota ylistettiin vallan ja kauneuden rakennuksen esihalli-na.⁵⁰¹ Schreiberin mukaan ekspressionistiset arkkitehdit kuitenkin nostivat vallan keskiöön luovan ihmisen, taiteilijan, josta tuli kosmoksen keskipiste. Vallan paatos oli sama kuin Behrensilä, mutta kohde oli toinen.⁵⁰²

Vaikka osalla arkkitehteistä Nietzsche-tuntemus saattoi rajoittaa sitaatteihin, niin monien, kuten esimerkiksi Bruno Tautin ja Erich Mendelsohnin, tiedetään perehtyneen tämän tuotantoon laajasti.⁵⁰³ Lasiketjun (Gläserne Kette) kirjeenvaihdossa vaalittiin myös nietzscheläistä näkemystä taiteilijan roolista ja vastuusta; heidän ainutlaatuisesta lahjakkuudesta ja yksilöllisyydestään.⁵⁰⁴

Ekspressionististen arkkitehtien huimat arkkitehtuurivisiot myös vastasivat Nietzschen mahtipontiseen arkkitehtuurin kuvaukseen. Suurten visioiden ja tahdonvoiman rinnalla ekspressionistiset arkkitehdit toivat arkkitehtuuriin myös leikkisän elementin. Tätä Schrei-

497 Whyte 2003, 9–10.

498 Schreiber 2003, 31–33. Nietzschen mukaan ihmisjärki vain verhosi valtaa ja herruutta, ja järki ja valtio olivat verhottuja vallan välineitä. Nietzsche ei luottanut ihmisen rationaliteettiin, eikä halunnut vanhojen uskonnollismystisten maailmankuvien paluuta.

499 Tuusvuori 2003.

500 Sama. Tuusvuoren mielestä rakennustaiteen historia kuitenkin auttoi Nietzscheä hahmottamaan myös käsitehistorian kerroksisuutta ja merkityksistä käytyjä kamppailuja, käsitteiden alituista tuleamista, todentu-mista, näivettymistä ja elpymistä.

501 Schreiber 2003, 33–34. *Esposizione internazionale d'arte decorativa moderna*, 1902, Turin, Hamburger Halle. Myös Henry van de Velde kuului Nietzschen ihailijoihin ja suunnitteli uudet tilat Nietzschen arkistolle, uudisti tämän Haus Silberblickin ja suunnitteli Zarathustra kirjan vuoden 1908 painoksen ulkoasun. (26)

502 Sama, 33–34. Behrensin Berliinin Matildenhöhen suunnittelemaa asuinrakennusta luonnehdittiin ”Zarathustra”-tyyliseksi ja Behrens myös suunnitteli kannen *Also sprach Zarathustra* -kirjaan. (25)

503 Sama, 26.

504 Whyte 2011, 346.

ber piti tärkeänä ja hänen mielestään Nietzsche antoi siihen kimmokkeen: Nietzschen mielestä rakentajien tuli olla uusien elämäntapojen ja hyötyjen (Nützlichkeiten) koeasemia (Versuchsstationen).⁵⁰⁵ Näin hän olisi lahjoittanut rakentajille luottamuksen itseensä ja johtanut heidät oman luovuutensa ytimeen. Nietzschen ajattelu myös auttoi heitä työntämään sivuun perinteiset instituutiot.⁵⁰⁶

Vaikka Steiner oli perehtynyt Nietzschen tuotantoon, hän ei juuri kommentoinut tämän arkkitehtuuriajatuksia. Kuitenkin taiteilijuutta koskeissa teemoissa oli yhteistä. Kuten monilla ekspressionistisilla arkkitehdeilla, myös Steinerilla Nietzschen valta-teema kääntyi yksilön mahdollisuuksiin luovana subjektina.

Estetiikka ja taidekäsitys

Steinerin estetiikka ja taidekäsitys juontuvat, kuten etiikkakin, 1880- ja 1890-luvulta eli ajalta ennen hänen teosofista/antroposofista toimintaansa. Taidekäsitystään hän tarkensi ja syvensi erityisesti henkisten asioiden osalta 1920-luvulle asti. Esteettisen ajattelunsa perusteet hän esitti Wienin Goethe-yhdistyksessä pitämässään esitelmässä *Goethe als Vater einen neuen Ästhetik* vuonna 1888. Esitelmä julkaistiin 1889,⁵⁰⁷ omana painoksenaan 1909, ja Steinerein toimesta siitä otettiin uusia painoksia vuoteen 1921 asti.⁵⁰⁸ Hän oli suunnitellut filosofisen estetiikan kirjoittamista ja perinteisten kauneuden, traagisen ja koomisen teemojen käsittelyä, mutta oli kuitenkin epäillyt yleisten taidetta koskevien lakien tai yleisen estetiikan mahdollisuutta. Hänelle taideteos oli ainutlaatuinen ja taiteilijan yksilöllisyydestä syntyvä. Hän kirjoitti kuitenkin koomista käsittelevän luvun 1890–1891.⁵⁰⁹

Esitelmä (1888) perustuu Goethen ajattelutavan ja asioiden tarkastelutavan soveltamiseen. Steiner korostaa Goethen halua nähdä luonnon ilmiöissä enemmän kuin ulkoisia tosiasioita, mikä kuitenkin edellyttää taipumusta ja luovaa kykyä.⁵¹⁰ Goethen maailmankatsomus ei myöskään johtanut luonnon ja hengen erottamiseen, vaan Steiner korostaa Goethen halunneen nähdä maailmassa yhden suuren kokonaisuuden, "*eine einheitliche Entwicklungskette von Wesen, innerhalb welcher der Mensch ein Glied, wenn auch das höchste, bildet.*"⁵¹¹

Esitelmän alkupuolella Steiner käsittelee sitä, miksi estetiikan – tiede taiteesta ja taideteoksista – synty oli mahdollista vasta 1700-luvun lopulla. Vaikka hän pitää tarvetta taiteeseen yhtä vanhana kuin ihmiskunta, taiteen tehtävän käsittely oli mahdollista vasta myöhemmin.⁵¹² Hän liittää taiteen käsittelyn luontosuhteen kehittymiseen, ja piti estetiikkaa mahdollisena vasta, kun luonnosta etäantynyt ihminen tarkasteli vapaana ja riippumattomana luontoa ja saattoi taas yhdistyä siihen. Steinerein mukaan ihmishenki etsi luonnosta ikuista, salaperäistä ja alkukuvanomaista, eikä nähnyt sitä sattumien summana.⁵¹³ Goethen hän kat-

505 Schreiber 2003, 35. "Versuchsstationen neuer Lebensweisen und Nützlichkeiten".

506 Sama, 35.

507 Deutsche Worte, 9. Jg., Heft 4, April 1889

508 Kyse Steinerein julkaisemista laitoksista, hänen kuolemansa jälkeen sitä on julkaistu monesti ja käännetty eri kielille, myös suomeksi.

509 Über das Komische und seinen Zusammenhang mit Kunst und Leben, 1890–1891.

510 Steiner (1888) 1985, 15–16. "War nicht die Auge sonnenhaft, wie könnten wir das Licht erblicken" ruft Goethe aus. /.../ er will damit sagen, daß nur der in die Tiefen der Natur zu blicken vermag, der die notwendige Veranlagung dazu hat und die produktive Kraft, im Tatsächlichen mehr zu sehen als die blossen äußeren Tatsachen."

511 Sama, 20.

512 Sama, 16–17.

513 Sama, 19. "Zur Entstehung der Ästhetik war jene Zeit notwendig, in der der Mensch frei und unabhängig von der Fesseln der Natur in den Geist in seiner ungetrübten Klarheit erblickte, in der aber auch schon wieder ein Zusammenfließen mit der Natur möglich ist." Varhaisempina aikoina ihminen eli osana luontoa ja esim. keskiajalla Steinerein mukaan kääntyi pois luonnosta.

soi edustavan tätä paluuta luontoon ja syventyvän maailmaan, jotta löytäisi sen ikuisesta muutoksesta, tulemisesta ja liikkeestä muuttumattomat lait. Siten syntyivät Goethen käsitteet alkukasvista ja alkueläimestä. Näillä käsitteillä oli rikas ja konkreettinen sisältö organismien olennaisista peruslaeista. Steiner korostaa, miten Goethe syventyi luonnon luomista-pahtumaan, ei valmiisiin kohteisiin.⁵¹⁴

Steiner ymmärsi Goethen tarkoittaneen, että moderni ihminen halusi ylittää ja löytää todellisuudesta korkeamman, sen mitä pidettiin jumalallisena ja josta tieteessä puhuttiin ideana. Pelkkä kokemus ei kuitenkaan johda järjen ja aistittavan vastakohtien sovittamiseen, koska kokemuksella on vain todellisuus, ei ideaa. Siihen ei johda myöskään tiede, jolla on idea mutta ei todellisuutta. Näiden väliin tarvittiin kolmas valtakunta, jossa yksilöllä on jo yleisen ja välttämättömän luonne.⁵¹⁵

*"Eine solche Welt ist aber in der Wirklichkeit nicht vorhanden, eine solche Welt muß sich der Mensch erst selbst erschaffen, und diese Welt ist der Kunst: ein notwendiges drittes Reich neben der Sinne und dem Vernunft."*⁵¹⁶

Steinerin mukaan estetiikan tehtävänä on tämän kolmannen, taiteen, valtakunnan käsittäminen. Taiteilijoiden tehtävänä, Goethen mukaan, on tuoda jumalallinen maan päälle. Steinerin käsitys eroaa kuitenkin saksalaisen idealistisen filosofian käsityksestä, että taiteen suurin merkitys olisi kuvata ideaa, yliaistista ideaa.⁵¹⁷ Silloin taiteella olisi sama tehtävä kuin tieteellä nimittäin

*"/.../zur Idee vorzudringen. Die Kunst suche nur zu veranschaulichen, was die Wissenschaft unmittelbar in der Gedankenform zum Ausdrucke bringt."*⁵¹⁸

Jos taide on idean (käsitteen) ilmennystä, taiteen sisältö olisi identtinen totuuden kanssa. Tätä Steiner ei halunnut, se johtaisi hänen mielestään esimerkiksi siihen, että kuvataiteessa allegoria olisi korkein taidemuoto.⁵¹⁹ Steiner tulkitsee Goethen tarkoittaneen, ettei taiteessa ollut kyse yliaistisen ruumiillistamisesta, vaan muodon antamisesta aistillis-todelliselle.⁵²⁰

Steinerin mukaan taiteen luomisen perustana ei ole mikään mikä on, vaan se mikä voisi olla, ei todellinen vaan mahdollinen – tässä toteutuu eettinen individualismi. Taiteilija luo samojen periaatteiden mukaan kuin luonto, mutta käsittelee niiden mukaan yksilöä, kun taas luonto ei käsittele yksilöä, vaan tavoittelee täydellisyyttä kokonaisuudessa. Objekti, jonka taiteilija asettaa esille, on täydellisempi kuin se luonnontilassaan oli, mutta sillä on itsessään vain oma täydellisyytensä ja siinä on kauneus. Goethen sanoin:

*"Das Schöne ist eine Manifestation geheimer Naturgesetze, die ohne dessen Erscheinung ewig wären verborgen geblieben." "Wem die Natur ihr offenes Geheimnis zu enthüllen anfängt, der empfindet eine unwiderstehliche Sehnsucht nach ihrer würdigsten Auslegerin, der Kunst."*⁵²¹

514 Sama, 20–22.

515 Sama, 22. "Zwischen beiden bedarf der Mensch eines neuen Reiches; eines Reiches, in dem das Einzelne schon und nicht erst das Ganze die Idee darstellt, eines Reiches, in dem das Individuum schon so auftritt, dass ihm der Charakter der Allgemeinheit und Notwendigkeit innewohnt."

516 Sama.

517 Sama, 27–28.

518 Sama, 28. "Diese dem Dinge zugrunde liegende, aber in der Wirklichkeit in freier Entfaltung gestörte Idee muss der Künstler ergreifen und sie zum Entwicklung bringen." 29.

519 Sama, 28. Steinerin allegoria- ja symbolikäsitteet, ks. luku 10.

520 Sama, 33. Luonto ei koskaan pystynyt kehittämään koko ideaa yhdessä yksilössä vaan loi kasvin viereen aina toisen kasvin.

521 Sama, 30–33.

Taiteen kauneudessa ei Steinerin mukaan ollut kyse saksalaisten idealistien ajatuksesta ”*Eine Idee in Form der sinnlichen Erscheinung*” vaan päinvastoin ”*Eine sinnliche Erscheinung in der Form der Idee*”. Kauneuden sisältö, pohjalla oleva aine on aina todellista ja sen muoto on ideaalinen. Hän pitää taideteoksen kauneutta todempana kuin luonnon kauneutta, koska taideteoksessa pystytään esittämään se, mitä luonto tahtoo, mutta mitä se ei kykene luomaan. Hän seuraa Goethea: taiteilijan tulee jäljentää luontoa yksityiskohdissa uskollisesti ja hartaasti, kun taas taiteellisen toiminnan korkeammilla alueilla, kun kuva tulee kuvaksi, taiteilijan kädet ovat vapaat ja hänellä on lupa siirtyä mielikuvituksen alueelle.⁵²²

Helmut Zander on kritisoinut Steinerin Goethe-käsityksen maailmankuvaa. Hänen mielestään Goethen maailmankuva on postuumi konstruktio.⁵²³ Kuitenkin myös Zander toteaa Goethen etäännyttäneen itsensä hengentieteiden ja luonnontieteiden dikotomiasta, ja ikään kuin pyhittäneen uudestaan tieteen ja taiteen, ja tulkinneen ne uskonnon rinnalla tienä jumaliseen.⁵²⁴ Hänen mielestään Steiner sekä omaksui että muutti Goethen luonnontieteellistä ajattelua. Steiner kiinnittyi sen eideettiseen havaitsemis- ja tunnistamismalliin, mikä Zanderin mukaan tuli teosofiseen/antroposofiseen maailmankuvaan transformoituna ja edellytti goethelaiseen ajatteluun adaptoitumista.⁵²⁵ Tämä lienee toinen tapa sanoa, että Goethen katsomus oli Steinerin maailmankuvan pohjana. Zander luonnehtii Steinerin eläneen militantin positivistisessa ympäristössä, johon Goethen kokonaisvaltainen ja henkinen luonnontiede tarjosi erinomaisen vertailukohdan ja vastapainon.⁵²⁶ Hänen mielestään Steiner pyrki ymmärtämään Goethea tämän luonnontieteellisten teosten perusteella, mutta Steinerin niiden pohjalta luomaa maailmankuvaa Zander ei hyväksy.⁵²⁷ Ongelmana hän näkee sen, että Steiner pyrki Goethen avulla legitimoimaan oman maailmankuvansa.⁵²⁸ Zander tosin toteaa Steinerin myös itse todenneen, ettei Goethe ollut esittänyt tieteellistä maailmankuvaansa ”suljettuna” kokonaisuutena, ja että hänen mielestään Goethen teesit tuli esittää tämän tarkoittamassa mielessä.⁵²⁹ Steiner myös kertoo kehittäneensä Goethen maailmankuvaa, joten Zanderin argumentointi ei kaikin osin ole osuvaa.⁵³⁰ Ilmeisesti Goethen maailmankuvan peruspiirteet ovat yleisesti hyväksyttyjä, mutta toisaalta niin muotoiltuja, että niistä on voinut rakentaa ymmärrystä ihmisen ja luonnon suhteesta erilaisista lähtökohdista (Ks luku 3).

Kuten on jo todettu, Steiner sovelsi Goethen morfologisia ajatuksia arkkitehtuuriin.

*”Das Einleben in die Goethesche Geisteswelt konnte Mut dazu geben, gerade die Metamorphosenanschauung wieder in das Künstlerische zurückzuführen. Das half zu dem Baugedanken des Goetheanums. Die Natur schafft da, wo sie sich in der Lebendigkeit entfaltet, in Formen, die auseinander herauswachsen. Man kann in der künstlerisch-plastischen Gestaltungskraft dem Schaffen der Natur nahekommen, wenn man Hebevoll nachfühlend ergreift, wie sie in Metamorphosen lebt.”*⁵³¹

522 Sama, 31–32.

523 Zander 2007, 491. Zander perustelee näkemystään sillä, että Goethen luonnontieteelliset tekstit olivat syntyneet pitkän ajan kuluessa, ja vuosien mittaan hän muutti käsityksiään ja jätti monia kysymyksiä avoimeksi.

524 Zander 2007, 452–453.

525 Sama.

526 Sama.

527 Sama, 468.

528 Sama, 469.

529 Sama, 477. Zanderin mielestä Steiner oli filosofisesti lähellä sekä aikansa fenomenologeja ja uuskantilaisia, vaikka vastusti avoimesti Kantin ajattelua. (141–142).

530 Ks. Steiner (1918) 1985 a, 88.

531 Steiner (1923) 1961, 336–337.

Näin Steiner kertoo Goethen metamorfoosinäkemys auttaneen Goetheanumin rakennusajatuksessa. Hän uskoi, että taiteellisplastisella muotoiluvoimalla saattoi lähentyä luonnon luomista varsinkin, kun käsitti, miten se eli metamorfooseissa. Vaikka Steiner tukeutui Goethen metamorfoosioppiin arkkitehtuurissaan, hän ei käsitellyt suoraan Goethen arkkitehtuuriajatuksia. Käsitellessään Palladion arkkitehtuuria (1795)⁵³² Goethe erottaa rakentamisessa vaiheita, joista ensimmäinen palvelee vain turvan ja suojan tarvetta, eikä se ansainnut tulla nimetyksi taiteeksi. Rakennuksista tulee taidetta vasta kun tuotetaan harmonisina aistittavia objekteja. Goethen mukaan voitaisiin ajatella, että kaunotaiteena arkkitehtuuri toimisi vain silmiä varten, mutta sen kuitenkin pitäisi ensi sijassa vaikuttaa ihmisruumiin liikeaistiin.⁵³³ Korkeimman tason arkkitehtuuri vaatii kuitenkin jotakin muuta: käännöstä runouteen, fiktion ja jäljittelyyn.

*”Es ist eigentlich der poetische Teil, die Fiktion, wodurch ein Gebäude wirklich ein Kunstwerk wird. Dieser poetische Teil bezieht sich auf die Nachahmung; denn die Baukunst ist keine nachahmende, sondern eine Kunst für sich: sie ruft aber die Nachahmung zu Hilfe, um mannigfaltig zu werden; sie belebt fremde Körper, um reichlich und herrlich zu erscheinen.”*⁵³⁴

Vaikka Goethen mukaan arkkitehtuuri ei ole jäljittelevä taide, vaan taide itsenään, niin korkeimmalla tasolla se kuitenkin tarvitsi jäljittelyä, ja illuusion vuoksi käänsi yhden materiaalin ominaisuudet toiselle, esimerkiksi niin, että pylväsjärjestelmät jäljittelivät puurakennetta. Samaten se käänsi toisen rakennuksen ominaisuudet toiseen yhdistäessään pilasterit ja kolumnit seiniin. Näin arkkitehtuuri Goethen mukaan tulisi vaihtelevaksi ja rikkaaksi.⁵³⁵ Waenerberg katsoo romantikkojen kehittäneen tätä ajatusta, jossa luonnon jäljittely tuli paradoksaaliselta ilmenevässä ajatusmuodostelmassa sidotuksi arkkitehtuurin fiktiiviseen luonteeseen.⁵³⁶ Taas Karsten Harries vetoaa Goethen em. lausumiin pohtiessaan sitä, representoivatko arkkitehtuuriteokset muita rakennuksia tai ideaalirakennusta, joka oli olemassa vain mielikuvituksessa esteettisenä ideana. Hän tulkitsee Goethen pitäneen arkkitehtuuria representaation taiteena.⁵³⁷

Steiner ei kuitenkaan hakenut arkkitehtuurimuodoissaan jäljittelyä, vaan pitäytyi tämän metamorfoosiajatuksen siirtämiseen arkkitehtuuriin. Sen sijaan representaatio-sanaa hän käytti itsekin kuvatessaan rakennuksiaan.⁵³⁸

Koomista käsittelevässä tekstissään (1890–1891) Steiner toistaa pitkälti Goethe-esitelmänsä asioita, mutta painottaa lisäksi ihmisen korkeinta pyrkimystä vapauteen.⁵³⁹ Hän kuvaa, miten taiteilija pyrkii ylittämään aistillisen todellisuuden henkistäessään sitä ja luo teoksen, joka ei ole luonnonlakien, vaan vapaan hengen lakien läpäisemä. Steinerin mukaan näin ylitetään luonnollinen, ja se esitetään ikään kuin se olisi jumalallista. Hän näkee taiteen ihmisen jatkuvana vapautuksena ja samalla ihmiskunnan opettajana rakkauden tekoihin. Tarkastellessaan taideteosta ihminen unohtaa tilan, ajan ja oman persoonallisuutena ja

532 Teksti julkaistiin postuumisti. Goethe (1795) 1982, 196

533 Goethe (1795) 1982, 196.

534 Waenerberg 1992, 37.

535 Goethe (1795) 1982, 197; Harries 1998, 119.

536 Waenerberg 1992, 37. ”/.../die Nachahmung der Natur wird in einem paradox erscheinenden Gedankenkomplex mit dem fiktiven Charakter der Architektur verbunden: ja, sie macht den eigentlichen fiktiven Charakter der Architektur aus.”

537 Harries 1998, 119. Harries kääntää Goethen Nachahmung-sanat tekstissään representaatioksi, vaikka se useammin käännetään jäljittelyksi tai imitaatioksi. Harries on syntyjään saksalainen, joten valinta on tietoinen.

538 Ks. Steiner (1914)1985, 55.

539 Steiner (1890–1891)1985, 2.

antaa itsensä kadota havainnon kohteeseen. Hänen mielestään itsensä unohtavan tarkastelun ymmärtäminen edellyttää myös rakkauden tuntemista.⁵⁴⁰

Steiner pysyi Goethe-esitelmänsä ajatuksissa ja lähtökohdissa, mutta täydensi taidekäsitystään esimerkiksi Goetheanumin rakennusaikana vuonna 1914 pidetyssä esitelmässä ”tosista, esteettisistä muotolaeista”.⁵⁴¹ Siinä Steiner korosti, ettei rakennuksen muodoissa ollut kyse luonnon jäljittelystä tai ajatteluun perustuvasta spekulatiosta, vaan että ”muodot oli haettu hengen maailmasta”. Tähän hengen maailmaan jäsentyy Steinerin mukaan myös ihminen, ja hengentieteellä hän halusi osoittaa tien siihen. Hän käsittelee esitelmässä myös suhteellisen yksinkertaisesti esoteeriseen perinteeseen kuuluvaa mikrokosmoksen ja makrokosmoksen vastaavuutta. Steiner toteaa esteettisten muotolakien perustuvan toisaalta kosmokseen ja toisaalta ihmisen muodostamaan mikrokosmokseen.⁵⁴² Tästä lähtökohdasta tehtyjen kuvien muotoyhteyksistä löytyvät hänen mukaansa maailmansalaisuudet. Steiner uskoi, että ihminen välittömästi tuntien, ei älyllisesti tarkastellen, havaitsee tällaisen kuvan osassakin maailmansalaisuuden. Hänen mielestään tällainen muotojen tunnistaminen saattaa innostaa sielua ja saada sydämen hakkaamaan nopeammin. Ihminen voi kuitenkin ihmetellä, mikä muodoissa vaikuttaa häneen. Steinerin mukaan kaikkia asioita ei voinut tuoda tietoisuuteen, mutta tiedostamattomassa sielu tuntee nämä salaisuudet. Esimerkiksi kun ihminen sanoo jotakin kohdetta kauniiksi, muttei osaa selittää sitä, on kyse sielun toiminnasta. Hän kuvaa, miten ihminen tuntee kauneuden lämpönä sielussaan ja sydämessään, ja jos hänen sielunsa olisi yhtä tietoinen kuin minuus, hän tunnistaisi myös yhteyden maailmankaikkeuteen.⁵⁴³ Tämän tyyppisten ajatuskulkujen perusteella saattoi hänen mukaansa ymmärtää, miten todet taideteokset olivat Goethen tarkoittamassa mielessä korkeampien luonnonlakien manifestaatioita. Steinerin mielestä monet toistivat tätä Goethen lausetta kuitenkin ymmärtämättä, mitä se tarkoitti. He pitäytyivät ulkoisimmissa ja abstrakteimmista, matemaattiseen taipuvissa luonnonlaeissa, jolloin he eivät, Steinerin sanoin, syventyneet täyteen todellisuuteen.⁵⁴⁴

Omaelämäkerrassaan (1924) hän muistelee Goethe-esitelmänsä aikaisia ajatuksiaan:

*”Der wahre Künstler bekennt sich mehr oder weniger unbewusst zum Geiste. Und es bedarf nur – so sagte ich mir damals immer wieder – der Umwandlung derjenigen Seelenkräfte, die im Künstler an dem sinnlichen Stoffe wirken, zu einem sinnenfreien, rein geistigen Anschauen, um in die Erkenntnis der geistigen Welt einzudringen.”*⁵⁴⁵

Henkisen maailman tavoittamiseksi tarvittiin taiteilijan aineellisessa työssä vaikuttavien sielunvoimien muuntamista puhtaan henkiseksi näkemiseksi. Steiner jäsentää ihmisen tietoisuuden, taiteessa ilmenevän henkisen ja eettisen tahtomisen yhdeksi kokonaisuudeksi, joka on välittömästi henkisten olentojen yhteydessä. Tästä kohdasta toimii myös tahto, joka tulee vapaaksi hengen avulla, jolloin ihminen toimii sopusoinnussa maailman henkisyyden kanssa. Steinerin mukaan kyse ei ollut välttämättömyydestä, vaan oman olemuksen luo-

540 Sama.

541 Steiner (1914) 1982, 87.

542 Sama, 88–91. Hän piirsi liitutaululle kuvan auringosta, kuusta ja maasta sekä henkisten olentojen liikkeet näiden välillä. Näin syntyneen figuurin peilikuva on ihmisen verenkierrossa, jota esittävän kuvan hän myös piirsi. Kuvat osoittivat hänen mukaansa, miten kosmoksesta saatettiin lukea sama kuin ihmisestä mikrokosmoksena. Kuvilla hän pyrki osoittamaan, miten ihminen on sidottu maailmankaikkeuteen ja ilmaisee itsessään suuria kosmisia yhteyksiä.

543 Sama, 91.

544 Sama, 100.

545 Steiner (1925) 2000, 142.

vuuden toteuttamisesta. Tällöin toiminnan päämäärät syntyivät moraalisisista, läpinäkyvistä intuitioista, eivät hämäristä vaikuttimista.⁵⁴⁶

Arkkitehtuuriajattelu

Ympäristö vaikuttaa ihmiseen ja muodonanto oli sen vuoksi Steinerin mielestä keskeisen tärkeää: hyvät muodot rakennuksissa, huonekaluissa ja esineissä vaikuttaisivat psyykkisesti järjestävästi, sosiaalisesti harmonisoivasti ja hygieenisterapeuttisesti.⁵⁴⁷ Useimmat expressionistiset arkkitehdit uskoivat myös rakennusten psykologiseen vaikutukseen: yksinkertaisimmillaan niin, että hyvin rakennetussa kaupungissa ihmisistä tulisi parempia. Taiteen nähtiin ylipäättään kasvattavan ihmistä ja näkyvimpänä kasvattajana pidettiin juuri arkkitehtuuria.⁵⁴⁸

Steiner ei esittänyt varsinaista arkkitehtuuriteoriaa, eikä kirjoittanut aiheesta yhtenäistä kirjaa. Rakentamisen perusperiaatteensa hän esitti ensimmäisen Goetheanumin suunnittelun ja rakentamisen aikana pidetyissä esitelmissä, joten ideat ja periaatteet ikään kuin syntyivät rakennuksen suunnittelun ja käytännön työn myötä. Jo Teosofisen seuran Münchenin kongressin (1907) salin sisustuksen yhteydessä Steiner oli kiinnittänyt huomiota siihen, miten vähän teosofien piirissä oli kiinnitetty huomiota ympäristön vaikutukseen. Hän totesi tuolloin, että sielun todellinen harmonia voidaan kokea vain siellä, missä ympäristön muodot, hahmot ja värit heijastivat sielun arvokkaimpia ajatuksia, tunteita ja impulsseja.⁵⁴⁹

Steinerin teksteissä on hyvä erottaa suurelle yleisölle suunnatut kirjat ja esitelmät teosofisen/antroposofisen seuran jäsenille pidetyistä esitelmistä. Suuri osa esitelmistä on myöhemmin julkaistu kirjoina, osa kuulijoiden tekemien muistiinpanojen pohjalta, joita Steiner ei aina ehtinyt tarkistaa. Hän kertoi myös esitelmätilanteen, ajankohdan ja yleisön vaikuttaneen esitelmän sisältöön. Hän luonnehti esitelmätilanteissa kuulijoiden ikään kuin osallistuneen työhön, koska hän eläytyi kuulijoiden sielun liikkeisiin, mikä taas vaikutti sisältöön.⁵⁵⁰

Rakennusajan esitelmissä Steiner pyrki avaamaan työntekijöille, joista suuri osa oli vapaaehtoisia eri maista, arkkitehtuurin henkisiä lähteitä. Samalla hän kertoi antroposofisen ihmis- ja maailmankuvan perusteista. Rakennusajatuksen sitominen tiiviisti antroposofiseen maailmankuvaan toteutti myös esitelmien illokutiivisia tehtäviä: tarkoitus oli muodostaa yhteisöä ja sitouttaa kuuliijoita yhteiseksi ymmärrettävään tehtävään sekä johdattaa heitä ei-materialistiseen ajatteluun. Koska rakentaminen vaati monien käytännön asioiden ratkaisua, kuten rakenneratkaisuja, maalaukseen käytettyjen kasvivärien kehittelyä, puunveiston ja lasikaiverrusten menetelmiä, myös niitä käsiteltiin iltaisin työpäivän jälkeen pidetyissä esitelmissä. Steiner myös ohjasi töitä työmaalla ja puhui eri materiaaleista ja niiden laadusta. Rakentamisajan esitelmää julkaistiin ensimmäisen kerran kirjana 1926 nimellä *Wege zu einem neuen Baustil*. Se sisälsi vuonna 1914 Dornachissa pidetyt esitelmät: Das Akantusblatt (7.6); Das Haus der Sprache (17.6); Der Neue Baukünstlerische Gedanke (28.6.); Die Wahren Ästhetischen Formgesetze (5.7.); Die Schöpferische Welt der Farbe (26.7.). Kirjaan liitettiin myös Münchenin rakennuksen suunnittelun aikaiset kaksi Berliinissä pidettyä esitelmää: Der Ursprung der Architektur aus dem Seelischen des Menschen und in Zusammenhang mit dem Gang der Menschheitsentwicklung. (12.12.1911, 5.2.1913;) Gesichtspunkte

546 Sama.

547 Ks. Fäth 2005, 77.

548 Pehnt 1998, 29.

549 Steiner (1907)1993, 36.

550 Ks. Steiner (1925) 2000, 444.

zur baulichen Gestaltung der anthroposophischen Kolonie in Dornach (23.1.1914) ja Über die Anthroposophenkolonie in Dornach (19.1.1914). Lokakuussa 1914 työntekijöille pidetty viisi esitelmää julkaistiin 1937 nimellä *Der Dornacher Bau als Wahrzeichen künstlerischer Umwandlungsimpulse*. Tämän luvun tarkasteluun on otettu mukaan myös 1916 pidetty esitelmä Bauformen als Kultur- und Weltempfindungsgedanken.⁵⁵¹ Jossa Steiner ulotti arkkitehtuurihistorian tarkastelun barokkiin ja 1800-luvun arkkitehtuuriin, mikä puuttui aiemmista esitelmistä. Hän piti vuosina 1915–1921 useita esitelmiä, joissa esitteli Goetheanumin rakennusajatusta seinälle heijastettavien kuvien kanssa.⁵⁵² Näissä hän käsitteli samoja teemoja tiiviimmin jäsenneltyinä. Tässä luvussa on käytetty 1921 Bernissä pidettyä julkista esitelmää Der Baugedanke des Goetheanum, einleitender Vortrag mit Erklärungen zu den Bildern des Goetheanum-baues.⁵⁵³ Toisen Goetheanumin suunnitteluun liittyviä yleisempiä ajatuksia käsitellään tässä lyhyesti, tarkemmin niihin paneudutaan luvussa 12.⁵⁵⁴

Seuraava tarkastelu perustuu yllä mainittuihin esitelmiin. Steiner puhui samoista aiheista eri yleisöille myöhemmin, ja samat ajatukset ja vertaukset toistuvat hiukan eri muodoissa monta kertaa. Tiettyjen asioiden toistuminen hieman eri muodossa myös osoittaa, että näitä merkityksiä Steiner piti keskeisenä arkkitehtuurin ymmärryksessä.

Käsittelen edellä mainittujen esitelmien perusteella Steinerin arkkitehtuuriajatuksia teemoihin jaoteltuna. Niitä syvennetään ja täydennetään seuraavissa luvuissa. Keskeiset teemat ovat: 1. Käsitys arkkitehtuurin historiasta 2. Uuden arkkitehtuurin luonne ja tarve 3. Elävät muodot 4. Rauhoittava ja hyvää tekevä arkkitehtuuri. Näihin teemoihin jäsenneltyinä Steinerin arkkitehtuuriajatuksista saa kohtuullisen hyvän käsityksen. Esitelmät liittyivät ensimmäiseen Goetheanumiin, joten kyse on myös siihen liittyvän rakennusajatuksen (Baugedanke) selvittämisestä.

Monet Antroposofisen seuran jäsenille pidetyt esitelmät ulottuvat hyvin syvälle henkisiin ja esoteerisiin ihmisen ja maailman erittelyihin. Koska ne eivät liity suoraan arkkitehtuuriin, vaan antroposofisen maailmankuvan selittämiseen, olen rajannut niiden käsittelyä, kuitenkin niin, että esiin tulevat rakennuksiin liittyvät henkiset merkitykset.

Arkkitehtuurin historia ja ihmissielun kehitys

Steinerin Berliinissä (1911 ja 1913) pitämässä esitelmässä käsiteltiin arkkitehtuurin alkuperää ihmisen sielullisuudessa ja sen yhteyttä ihmiskunnan kehitykseen.⁵⁵⁵ Tällä yhteydellä hän myös perusteli uudenlaisen arkkitehtuurin tarvetta. Hänen mielestään ihmissielu kehittyi historian kuluessa niin, että sieluun tuli ikään kuin uusia taitoja tai ominaisuuksia.⁵⁵⁶ Steiner käytti temppeliä esimerkkinä rakennustaiteen kehityksestä. Temppelin rakentamisella oli ollut suuri merkitys yhteisölle ja kulttuurille, ja hän piti myös tulevaa antroposofien raken-

551 Steiner (20.9.1916) 1932 erillisjulkaisu. Julkaistu myös GA 288, 2016.

552 Ks. GA 288 *Architektur, Plastik und Malerei des Ersten Goetheanum*. Rudolf Steiner Verlag, Dornach Schweiz 2016; GA 289 *Der Baugedanke des Goetheanum*. Rudolf Steiner Verlag, Dornach 2017.

553 Steiner 29.6.1921, GA 289 2017.

554 Toisen Goetheanumin suunnittelua Steiner käsitteli esitelmässään 31.12.1923 ja 1.1.1924. Rakennuksia käsittelevät osat em. päivien esitelmistä on julkaistu kirjassa *Wege zu einem neuen Baustil* (1. painos 1926, 2. 1957, 3. ja laajennettu painos 1982).

555 Steiner (1911,1913) 1982, 19–38.

556 Steiner (1913) 1982, 30–31. Steiner jäsensi ihmisen fyysiseen kehoon, eetteri- eli elämänruumiiseen, sielu- eli astraaliruumiiseen ja minuuteen. Sieluruumiiseen kuuluivat tuntosielu eli aistimussielu (Empfindungsseele), äly- eli luonnesielu (Verstandes-Gemütsseele) ja tietoisuussielu (Bewusstseinsseele), jotka kehittyivät historian myötä. Oma aikaansa Steiner piti tietoisuussielun kehittymisen aikana.

nusta temppelinä siinä mielessä, että se olisi opetus- ja opiskelupaikka samaan tapaan kuin vanhat mysteeritemppelit olivat olleet.⁵⁵⁷

Hän aloitti ns. alkupersialaisesta temppelistä, josta oli jäljellä vain joitakin muistumia Babylonian ja Assyrian temppelitaiteesta. Tämän temppelin tärkein oli Steinerin mukaan fasadissa, tavassa, jolla rakennus presentoi itsensä, kun kävijä lähestyi sisäänkäyntiä: Julkisivu ilmaisi sitä, mitä löytyi temppelin sisältä.⁵⁵⁸ Hän luonnehti alkupersialaista temppeliä symbolina ojentautuvasta ihmisestä, kuvana inhimillisestä mikrokosmoksesta, joka taas oli kuva makrokosmoksesta. Hän vertasi ihmisen kasvojen ja sisäisyyden suhdetta temppelin fasadin ja sisätilan suhteeseen. Tässä toteutui hänen mukaansa vanha ajatus ihmisestä temppelinä.⁵⁵⁹

Egyptiläiset sakraalirakennukset, kuten pyramidit, muistuttivat Steinerin mielestä ihmisen sielun arvoitusta, joka paljastui vasta ihmisen sisäisyydessä. Samalla tavalla mysteerisalaisuudet, kuten vihkimys, olivat egyptiläisessä temppelin sisimmässä kätkettyinä ulkomaailmalta. Itse rakennukset olivat ikään kuin arvoituksellisia suuria symboleja, salaperäisiä kuvia, jotka ihmisen tuli ratkaista.⁵⁶⁰ Pyramidien mittasuhteet taas Steinerin mukaan kuvastivat kosmoksen suhteita, ja ne toimivat ikään kuin suurina aistimusorgaaneina maailmankaikkeuteen.⁵⁶¹

Kreikkalaista temppeliä hän luonnehti jumalallishenkisen asuntona, josta ihmiset olivat ikään kuin etäännytettyjä. Temppeli oli itsessään sulkeutunut ja täydellinen, eikä tarvinnut ihmistä. Hän rinnasti kreikkalaisen temppelin täydellisyyden taiteellisesti täydelliseen ja läpisielullistettuun ihmiskehoon.⁵⁶²

*"Der Mensch, der auf dem Erdboden steht, eine Welt in sich rätselvoll verschlossen hält, aber diese Welt einströmen lassen kann in voller Ruhe in sein Wesen und ruhig den Blick horizontal nach vorn richtet, abgeschlossen nach oben und nach unten: das ist der griechische Tempel."*⁵⁶³

557 Steiner (1911) 1982, 20. "In gewisser Beziehung sollen wir ja einen Tempel bauen, der zugleich, etwa wie dies die alten Mysterientempel waren, eine Lehrstätte ist. 'Tempel' benennen wir immer im Laufe der Entwicklungsgeschichte der Menschheit alle die Kunstwerke, die dasjenige umschlossen, was den Menschen das Heiligste war."

558 Sama. "/.../und drinnen finde ich dasjenige, was sich ausdrücken wollte in der Fassade." Tämän varhaisimman temppelin rekonstruointiin hän kertoi käyttäneensä yliaistisia kykyjään.

559 Sama, 22. "Und Sie haben in dem Menschen, der am Erdboden liegend sich aufrichtet, um seinen Körper einfangen zu lassen von den herabströmenden höheren geistigen Kräften, um sich mit diesen in Verbindung zu setzen, dasjenige gegeben, was die anregende Inspiration geben kann für einen vorderasiatischen Tempel./.../ insofern das menschliche Antlitz ein voller Ausdruck ist für das, was im Innern des Menschen, des Mikrokosmos ist – dasselbe Verhältnis zwischen dem menschlichen Antlitz und dem Innern, wie zwischen der Fassade des vorderasiatischen Tempels und dem, was in seinem Innern war./.../ Insofern wir physische Menschen sind und die menschliche Leiblichkeit durch Anthroposophie geistig geschildert werden kann, insofern ist der vorderasiatische Tempel der Ausdruck des menschlichen Mikrokosmos."

560 Sama, 20, 23. "Wir nähern uns einem ägyptischen Tempelbau – und uns treten, geheimnisvoll grandios, Symbole, Kunstgebilde entgegen, die wir erst enträtseln müssen."

561 Steiner (1913) 1982, 33. "Wie die äußere Wirklichkeit durch die Empfindungsseele im Innern des Menschen eine Art Repräsentanz findet, so nimmt die Pyramide aus wie ein großes Empfindungsorgan der gesamten Erdenkultur gegenüber dem Kosmos."

562 Steiner (1911) 1982, 21; Steiner (1913) 1982, 34; 1911, 23: "Der Leib kann, wenn die Seele ihn in ihrer Eigentümlichkeit durchdringt, zum äußeren Ausdruck der Seele werden. Dann erscheint uns dieser Menschenleib als etwas im höchsten Maße künstlerisch in sich Vollendetes, als ein Durchseeltes, als ein in sich vollendetes Unendliches."

563 Sama, 23.

Kun alkupersialainen temppeli ulkoisen ihmisen kuvana piti vain osoittaa, niin nyt sielullistettu ja itseensä viittaava ihminen tuli Steinerin mukaan kokea ja tuntea, selittäminen ei riittänyt.⁵⁶⁴

Kristillinen kirkko taas Steinerin mukaan tarvitsi seurakuntaa, yhteisöä, sen ajatuksia ja tunteita. Hän kuvasi goottilaisen kirkon osoittavan muodoillaan pyrkimystä ulos itsestään, tilan rajojen murtumista sekä kaipuuta henkeen ja kaikkeuteen.⁵⁶⁵ Steinerin mukaan Golgatan mysteerin vaikutukset olivat tukeutuneet kaikkiin aiemmasta rakennustaiteesta otettuihin muotoihin, jotka nyt pyrkivät murtamaan tilan rajat.⁵⁶⁶ Sielun kehitys oli hänen mielestään johtanut siihen, ettei ihminen enää ollut identtinen jumalansa kanssa, vaan pyrki itsensä ulkopuolelle tunteakseen itsensä todellisuudessa ja olemassaolossa.⁵⁶⁷ Tämän tavoitteen hän näki toteutuneen goottilaisen kirkon kaarissa ja pylväissä, joita leimasi pyrkimys ylöspäin. Samalla ihminen etsi dynaamista siirtymistä maailman yhteyteen. Myös valon merkitys oli aiempaa suurempi.⁵⁶⁸

Steiner luonnehti kreikkalaisen temppelin olleen yhtä maiseman kanssa. Hän tarkensi, että tehdessään työtä temppelin läheisyydessä ihminen tunsi, ettei ollut yksin maailmassa, vaan kuului yhteen henkisen maailman kanssa. Temppeli oli ikään kuin alttari maisemassa.⁵⁶⁹ Kristillinen kirkko erottautui maisemasta. Ja kun ihminen halusi kohottaa henkeen, hänen piti jättää arkipäiväisyys ja mennä erityiseen paikkaan ollakseen yhtä hengen kanssa. Kirkon alttari oli omistettu papistolle ja seurakunnalle oli oma osa. Goottilaisen katedraalin muodoissa Steinerin mukaan seurakunnan pyrkimys ja ihmisten työ sai ilmaisunsa:

*"Man fühlt gleichsam, wie das, was in der Umgebung gearbeitet worden ist, in den baukünstlerischen Formen zusammengetragen worden ist und sich wie eine Bitte, wie eine Händefaltung erhebt zu dem Geistigen."*⁵⁷⁰

Steiner totesi (1916) niin kreikkalaisten kuin vielä gotiikankin rakennustaiteen vastanneen aikansa maailmankatsomusta. Hänen mielestään kreikkalaiset temppelin rakentajat elivät maan statiikan ja maan painovoiman salaisuuksien kanssa, kun taas keskiajan gotiikan luojat syventyivät taivaan korkeuksiin.⁵⁷¹ Barokin rakennustaiteessa Steinerin mukaan vaikuttivat inhimillinen ajatus ja tunne, jotka saivat taiteellisen muodon subjektiivis-mielivaltaisella tavalla. Hänen mielestään barokkipylväitä ei voinut enää ymmärtää, koska ne eivät olleet arkkitehtonisia, vaan maalauksellisia tai veistoksellisia, ja esimerkiksi pyhimyksen kuvia sijoitettiin mielivaltaisiin paikkoihin.⁵⁷² Maailmankatsomuksen palveleminen ei hänen mie-

564 Sama, 24, "Den äußeren Menschen, der sich aufrichtet, sieht man, den braucht man nur zu deuten. Den in sich selbst zu deutenden Menschen, den die Seele durchseelt hat, muß man fühlen und empfinden, das Deuten reicht da nicht hin. Er wurde empfunden/.../ wie wirklich ein griechisches Kunstwerk in uns sich empfinden muß, indem gesagt worden ist, man fühlt die Knochen knacken."

565 Sama, 21. "Allüberall strebt die gotische Form über sich selbst hinaus, überall strebt sie darnach, etwas auszudrücken, was sich in dem Räume, in dem man ist, wie etwas Suchendes ausnimmt, wie etwas, das die Grenzen durchdringen und ins All sich verweben will."

566 Sama, 23.

567 Steiner (1913) 1982, 34. "In dieser ist es nicht so, daß der Mensch innerlich in sich ruht wie in der Verstandes- oder Gemütsseele, sondern in der Bewußtseinsseele strebt der Mensch aus sich heraus, um sein Ich willkürlich zur Realität, zur Existenz zu entfalten."

568 Sama. Moniväriset ikkunat liittivät sisätilan yhteen salaperäisesti kaiken läpi liikkuvan valon kanssa.

569 Steiner (1914) 1982, 75, ".../gleichsam jeder Mensch bei seiner alltäglichen Beschäftigung in der Landschaft weiß: innerhalb des Gebietes, in dem ich diese oder jene Arbeit verrichte, bin ich nicht mit der Erde bloß allein, sondern ich bin zusammen mit der geistigen Welt. Und das Wahrzeichen dafür, daß man, indem man einfach die Erde bewohnt, zusammen ist mit der geistigen Welt, das ist die Tatsache, daß in der Landschaft drinnen der Tempel gleichsam wie ein Altar steht."

570 Sama, 75.

571 Steiner (1916) 2016, 39–40.

572 Steiner (1916) 2016, 41–42.

lestään enää ollut mahdollista, koska kehittyvä materialistinen maailmankatsomus oli ollut voimaton luomaan omaa taidemuotoaan. Hänen mielestään barokin rakennusten muodot olivat ikään kuin muotoon valettuja ”shamppanjäpähänpistoja”. Muotoja ei enää luotu kreikkalaisten tai gotiikan muotojen tapaan sopimaan ihmisen maailmankatsomukseen ja maailman tuntemiseen. Hänen mukaansa barokissa jäljiteltiin ulkoisesti sitä, mitä ihminen sisäisesti koki.⁵⁷³

Steinerin mukaan 1700-luvun lopulla kaipaus johti palaamaan Kreikan taiteen muotoihin. Maailmankatsomus oli kuitenkin jo materialistinen ja vailla näihin muotoihin kuuluvaa sisäistä voimaa. Siksi hänen mielestään 1800-luvulla tehtiin ihania rakennuksia, jotka kuitenkin jäivät oudon ulkokohtaisiksi.⁵⁷⁴ Sama koski 1800-luvun lopun historismin sinänsä kauniita ja upeita rakennuksia, joissa kuitenkin käytettiin vanhoja muotoja ulkoisina kuorina, joten ne jäivät kauas maailmankatsomuksen läpäisevästä rakennustaiteesta.⁵⁷⁵

Näin Steiner loi melko yksinkertaisia, mutta vaikuttavia kuvia rakennustaiteen kehityksestä ja liitti ne ihmissielun kehitykseen. Kyse ei ollut arkkitehtuurihistorian tutkimuksesta, vaan rakennustaiteen historiasta valituin ilmiöin luotiin kuvaa ihmisen kehityksestä ja historiankulusta. Nämä kuvaukset jäivät pitkälti elämään antroposofisen liikkeen arkkitehtuurihistorian käsityksissä, mikä näkyy esimerkiksi *Das Goetheanum* -lehden artikkeleissa.

Uuden arkkitehtuurin tarve ja luonne

Steinerin mukaan vanhoja impulsseja ei voinut herättää eloon ja siksi tarvittiin uusi maailmankatsomus ja uusia muotoja. Goetheanumien rakentamisessa hän pyrki tähän, luomaan muotoja maailmankatsomuksestaan, hakemaan synteisiä taivaan ja maan käsittämisen välillä. Tulevaisuuden temppeli olisi hänen mukaansa ikään kuin ihminen, joka sielussaan havaitsee ja vastaanottaa hengen. Vaikka tätä kuvastava temppeli voisi toteutua vasta tulevaisuudessa, oli Goetheanumin rakentaminen ensimmäinen yritys tähän suuntaan.⁵⁷⁶ Steiner arvioi jo 1921, että jos hän rakentaisi toisen rakennuksen, se lähtisi samasta asenteesta ja samoista periaatteista, mutta olisi kuitenkin yksityiskohdissaan ja ehkä kokonaisuudessaankin aivan toisenlainen kuin ensimmäinen Goetheanum.⁵⁷⁷ Maailma ja ihmisten tarpeet muuttuivat nopeasti ja samalla muuttuivat rakennusmuotojen merkitykset.⁵⁷⁸

Steinerin tavoitteena oli, että hengentieteen avulla rakennukseen luotaisiin sisätila, joka väreillään, muodoillaan ja koko taiteellisella vaikutuksellaan olisi sulkeutunut, mutta samalla ulkomaailmaan avautuva. Hän visioi tilaa, joka ikään kuin vaatisi, että seinät läpäisäisiin tunteella ja aistien niin, että sisällä ollessaan ihminen olisi myös yhteydessä kaikkeen ja jumaluuteen.⁵⁷⁹

573 Sama, 42–43.

574 Sama. Steiner sanoi Winckelmannin yrittäneen vakavasti ymmärtää Kreikan taidetta, ja hänen ohjeidensa mukaan yritettiin 1800-luvulla herättää henkiin antiikin muotoja. Materialistiselta maailmankatsomukselta kuitenkin puuttui noihin muotoihin kuuluva sisäinen voima, joka oli saanut ne kuin itsestään valautumaan näihin muotoihin.

575 Sama.

576 Steiner (1911) 1982, 23–24.

577 Steiner (1921) 1996, 106. ” /.../ nachdem dieser Bau fertig ist, ein anderer von mir gebaut werden müßte, so würde er ganz anders werden, so würde er ganz anders aufschauen. Ich würde niemals imstande sein, in monotoner Weise diesen Bau noch einmal zu bauen; und einen dritten würde ich wieder anders bauen – es wird ja sicher in dieser Inkarnation nicht mehr dazu kommen.”

578 Ks. Steiner (1915) 2000, 86. ”Die Form wird aber im Laufe der Zeit leer. Wenn nach hundert Jahren wieder jemand genau einen solchen Bau aufführen würde, wie wir ihn heute aufführen, so wäre es wiederum eine leere Form.”

579 Steiner (1911) 1982, 25. ” /.../ die Wände mit dem Auge, mit dem ganzen Gefühl und Empfinden zu durchdringen, so daß wir abgeschlossen sind und zugleich in der Abgeschlossenheit der Zelle in Verbindung sind mit der Allheit des webenden Weltgöttlichen.”

"Wände haben und keine Wände haben", das ist es, was beantwortet wird die Tempelkunst der Zukunft."⁵⁸⁰

Müncheniin suunnitellussa rakennuksessa Steiner keskittyi sisätilaan, koska ei vielä pitänyt tärkeänä rakennuksen ulkopuolta – se oli tarkoitettu profaanille ulkomaille.⁵⁸¹ Sisätila toisaalta avautuisi henkiseen maailmaan, mutta olisi samalla väreillään ja muodoillaan yhteydessä tilassa tapahtuvaan toimintaan. Hän luonnehti tilan ikään kuin yhdistyvän siellä puhuttuun ja esitettyyn. Tavoitteena oli, etteivät sisätilaa puhkaisseet ikkunat, vaan tilan rajat: yhtäkaa rajaten ja avautuen henkiseen äärettömyyteen.⁵⁸² Hän halusi yhdistää mysteeritilan materiaaliseen ja henkiseen maailmaan.⁵⁸³

Steiner siis haki rakennuksen avautumista henkiseen maailmaan. Muotojen tuli olla sellaisia, että sisällä unohtuisi ulkopuolella oleva kaupunki ja muu ympäristö.⁵⁸⁴ Ensimmäinen Goetheanum erosi aiemmista rakennustyyleistä, eikä hän pitänyt tärkeänä rakennusmuotojen merkitysten kyselyä tai selvittämistä.⁵⁸⁵ Hän kuitenkin toivoi ymmärrystä siihen, miten sisätilojen muodot olivat syntyneet, ja mistä taiteellisesta periaatteesta ne olivat lähtöisin.⁵⁸⁶ Hän vertasi rakennusta kakkuvuokaan, jonka ulkopinnassa näkyvät kaikki vuoassa negatiiveina olevat muodot: Rakennuksen sisätilan muotoilun periaatteet ymmärrettäisiin oikein niin, että sisällä toimii elävänä ja liikkuvana hengentieteen sana kaikissa mahdollisissa muodoissaan. Tilassa esitetyn ja puhutun tulisi sopia rakennukseen, kuten kakkutai-kina sopii kakkuvuoan negatiivimuotoihin. Seinillä oleva tuli tuntee negatiivimuotoina siitä, mitä rakennuksessa puhuttiin ja tehtiin.⁵⁸⁷ Steinerin tarkoituksena oli, että muotoja ei vain katsota, vaan että ne koetaan sisäisesti.⁵⁸⁸

Steiner kehotti rakennustöihin osallistuvia lähtemään muotoilussa sisäisestä havainnosta ja tunteesta ja eläytyen löytämään ne muodot, joiden tuli syntyä, ja jotka myös vapaut-

580 Sama. "Innenraum, der sich selbst verleugnet, der keinen Egoismus mehr des Raumes entwickelt, der selbstlos in allem, was er an Farben, an Formen darbieten wird, nur da sein will, um das Weltall in sich hereinzulassen."

581 Sama. "/.../ Da könnte er von allen Seiten mit Stroh umhüllt sein – das ist ganz gleichgültig. Der äußere Anblick ist für die äußere profane Welt da, die das Innere nichts angeht."

582 Sama. "Von dem Zentrum des Wortes nach der Peripherie des Wortes wird ausgehen die Dynamik, und ein peripherisches Echo der Geisteskundenschaft und Geistesbotschaft selber soll das sein, was als Innenraum sich darbietet, nicht als Fenster sich durchbrechend, sondern an seinen Grenzen, an dem, was er selber ist, zugleich begrenzt und zugleich sich frei öffnend nach den Weiten der spirituellen Unendlichkeit"

583 Steiner (1911) 1982, 25. " /.../ der geisteswissenschaftliche Mysterienraum mit seinem Abschluß vor der materiellen Welt, mit seinem Aufschluß gegenüber der spirituellen Welt, als das Kunstwerk der Zukunft aus dem Menschengestalt entspringen muß."

584 Steiner (1913) 1982, 35.

585 Steiner (1914) 1982, 47. " /.../ wird sich klar sein darüber, daß dieser Bau abweicht eigentlich von allem, was sich in der bisherigen Entwicklung der Menschheit als dieser oder jener Baustil darstellt/.../ "

586 Ks. Steiner (1914) 1982, 57. " /.../, wenn bei uns einmal das unglückselige Prinzip überwunden sein wird, das in der Frage liegt: 'Was bedeutet dieses oder jenes?' Wenn dieses unglückselige Prinzip, das hinter jedem gleich eine Bedeutung sucht und sagt, das bedeutet den physischen, das den Ätherleib, das den Astralleib und so weiter, und das überall symbolische Bedeutungen sucht, wenn dies aus unserer Bewegung herausgebracht sein wird, dann wird man verstehen, was den künstlerischen Formen wirklich zugrunde liegt: entweder das unmittelbare Erfassen der eigenen geistigen Bewegung, oder die Anschauung des Ätherischen, wobei das eine mit dem anderen übereinstimmt."

587 Sama, 59. "Der ganze Bau ist wirklich – verzeihen Sie diesen trivialen Vergleich – nach dem Prinzip des Gugelhupfes, des Napfkuchens gebildet, aber so, daß nicht ein Kuchen sich darin bildet, sondern Geisteswissenschaft ihn erfüllt mit all ihrem Heiligen und ihrem Hehren, das uns beseelt. So war es immer in der Kunst." Ks. Steiner (1918) 1991, 304: "Dieser 'Gugelhupftopf' ist hier die Umrahmung des ganzen Betriebes unserer Geisteswissenschaft, unserer geisteswissenschaftlichen Kunst und alles dessen, was drinnen gesprochen und gehört und empfunden wird."

588 Ks. Steiner (1914) 1985, 31. "Es wird auf die Seele wirken, wenn wir mit dem empfindenden Verständnis unserer Seele in unseren Bau eintreten."

taisivat paljosta siitä mitä hänen aikanaan kutsuttiin taiteeksi.⁵⁸⁹ Naturalismi ja luonnonjäljittely haittasivat hänen mielestään taidekeskustelua. Taiteilijan tuli opiskellessaan toki jäljitellä mestareita, ja hän ymmärsi, että maallikot pitivät siitä, että jokin taidemuoto muistutti luonnonmuotoa. Kuitenkaan oikean taiteellisen ei hänen mielestään tarvinnut olla jonkun toisen näköistä, vaan olla itsessään jotakin. Lisäksi Steinerin mielestä asiat olivat luonnossa paremmin kuin luontoa jäljittelevässä taiteessa.⁵⁹⁰ Steiner toisti monta kertaa, että rakennuksen muotoja ei löytenyt ulkoisesta fyysisestä maailmasta. Jos jokin muoto kuitenkin muistuttaisi eläimen tai ihmisen muotoja, se johtuisi hänen mukaansa siitä, että korkeat henget muotoilivat luontoa niin, että luonto ilmaisi samaa kuin mitä rakennuksessa ilmaistiin.⁵⁹¹

Liike ja elävyys

Steiner tavoitteli Goetheanumin muodoissa elävää liikettä, ei symmetriaa. Hän korosti kokonaisuuden orgaanista elävää luonnetta: jos jokin muoto muuttuisi, muuttuisi myös kokonaisuus.⁵⁹² Hän uskoi, että tulevaisuudessa käsitettäisiin, että se mikä elää hengessä ja millä on voima, on painanut itsensä rakennuksen muotoihin.⁵⁹³ Steinerin mukaan rakennuksen taiteellisissa muodoissa ihmistä ympäröisi se, mitä rakennuksessa elävänä sanana tehdään, ja siten rakennuksesta tulisi elävä sana.⁵⁹⁴

Rakentamisen aikaisissa esitelmissään Steiner puhui usein siitä, miten 1900-luvun alussa ihmisillä oli mahdollisuus tulla yhteyteen henkisen kanssa – käsitys mikä oli myös laajasti esillä teosofisissa piireissä. Tämän uuden yhteyden myötä myös rakennustaiteelta edellytettiin edistysaskelia. Uusi rakennus omistettaisiin yhteiselämälle henkisen kanssa, ja sen tulisi myös representoida sisäistä muodon yhteyttä henkeen. Hänen mielestään kaiken hengentieteessä sielua elävöittävän piti tulla eläväksi rakennetuissa muodoissa, jotta henki voisi laskeutua ihmisten luo. Koska henki oli elävä, piti rakennuksen muotojenkin olla eläviä. Steiner ei halunnut jäädä vain tilaan ja voimasuhteisiin, tyytyä viittaamaan henkeen symbolisesti, vaan muodot piti tuntea elävinä ja havaita ne ”henkisen maailman puheena”.⁵⁹⁵

589 Steiner (1914) 1982, 61. ”Daher bitte ich Sie, versuchen Sie immer wieder und wiederum, zuwege zu bringen – gerade diejenigen, die so hingebungsvoll, so opfervoll arbeiten an dem Bau, der so viel Opferwilligkeit unserer Freunde fordert –, auszugehen bei aller Formung von innerlicher Empfindung, von innerlichem Nachfühlen dessen, was da werden soll, und wirklich im Leben mitzuempfinden die Formen, die entstehen sollen, um uns frei zu machen von vielem, was man in der Gegenwart Kunst nennt.”

590 Steiner (1914) 1982, 60. ”Aber das wirklich Künstlerische schaut nicht einem andern ähnlich, sondern ist für sich selber etwas.”

591 Steiner (1914) 1982, 58. ”Wenn sich etwas an einer Form mit etwas im tierischen oder menschlichen Leibe vergleichen läßt, so beruht das darauf, daß die höheren Geister, die in der Natur formen, nach diesen Kräften schaffen, so daß die Natur dasselbe ausdrückt, was wir ausdrücken hier an diesem Bau. Aber nicht um Nachahmung der Natur handelt es sich, sondern um den Ausdruck dessen, was wirklich als reine ätherische Form vorhanden ist, wie wenn etwa der Mensch sich sagt: Wie muß ich mich selber vorstellen, wenn ich jetzt absehen will von der äußeren Sinnenwelt, wenn ich eine Umgebung haben will, die mir in Formen ausdrücken soll mein Inneres?”

592 Sama, 59. ”/.../so kann hier niemand irgendeine andere Form bilden als die, die hier ist. Wäre diese Form anders, so müßte der ganze Bau anders sein, denn das Ganze ist organisch lebendig gedacht in seinen Formen.”

593 Sama, 61. ”Und wenn man an unserem Bau wird erfassen wollen dasjenige, was im Geiste lebt, und was die Kraft hat, daß es sich eindrückt dem, was uns als Hülle umgibt in unserem Bau, wenn man das sehen wird in dem, was ausgedrückt ist rund um uns herum in den äußeren Hüllen, dann wird man verstehen, was wir wollen,/.../”

594 Sama, 61. ”/.../denn man wird in den Formen, die als künstlerische – ich möchte sagen – Eindrucksformen uns da umgeben, den Abdruck dessen sehen, was in lebendigen Worten getan, gesagt, gewirkt werden soll in unserem Bau. Ein lebendiges Wort ist es – ist unser Bau!”

595 Sama, 64. ”/.../Kunst ist die Herbeiführung der Organe, auf daß durch sie die Götter zu den Menschen sprechen können.” ; ”Unser Bau soll durch seine Innenformen sprechen, aber sprechen soll er die Sprache der Götter./.../ dann schaffen wir die Kehlköpfe, durch die die Götter zu uns sprechen können; belauschen wir unsere Formen an den Wänden, die da sind die Kehlköpfe für die Götter./.../” (70)

Steinerin mukaan muodot saattoivat ”puhua” henkisestä maailmasta. Esimerkkinä hän käytti minuutta, joka voitiin kokea ympyrässä, kun siirryttäisiin matemaattisesta muototiedosta muodon tunteeseen. Hänen mielestään ympyrän tunteminen oli itseyden tuntemista. Kun elävästi tunteva ihminen kohtasi pallon tai ympyrän, hän Steinerin mukaan tunnistaisi tässä minuutensa. Hän piti elävän tuntemisen taitona kykyä oppia elämään muodoissa.⁵⁹⁶ Luennolla hän piirsi kolme ympyrää: pyöreän kehän, pehmeästi taipuisan ympyrän ja terävien kulmien muodostaman ympyrän. Aaltomaisen ympyrän hän selitti osoittavan, miten ympyrän keskellä oleva on ulkomaailmaa vahvempi ja taas teräväkulmaisessa ympyrässä ulkomaailma on vahvempi. Seuraavaksi piirrettyssä aaltomuodot taipuvat tiettyyn suuntaan ja tässä Steinerin mukaan ihminen tunsu ympyrän liikkuvan, menevän eteenpäin ja siten muotoon tuli liike.

*”Das heißt, die Form bewegt sich nach der einen Richtung hin und sie ist Tat. Meine lieben Freunde, wer einigermaßen sich hineinlebt in diese Form, der hat unmittelbar das Gefühl: sie geht weiter, sie bewegt sich. So finden wir in den Formen selbst das Charakteristikum der Bewegung.”*⁵⁹⁷

Hän jatkoi Goethenumin suuren salin liikkeen kuvaukseen: sisään tultiin lännestä ja kaikki salissa liikkui kohti itää. Ikään kuin ihminen istuisi vaunuissa, jotka vievät häntä kohti henkistä itää.

*”Sie werden dies ideell im Gedanken, indem Sie von Westen aus den Bau betreten, so erfahren, daß Sie sich sagen werden: Ich bin jetzt in dem Wagen, der mich dem geistigen Osten zuführt. Und das ist der Sinn der Reliefgliederungen, daß sie nicht bloß uns aufnehmen als tote dynamische oder mechanische Formen, sondern daß wir gleichsam in ein Vehikel, in einen Wagen hineingehen, der uns weiterführt.”*⁵⁹⁸

Vanhempi rakennustaiteellinen ajatus perustui hänen mielestään lepäävään, elottomaan ja mekaaniseen, kun taas hän tavoitteli ajatusta puheesta, sisäisesti liikkuvasta ja eteenpäin astuvasta.⁵⁹⁹

Ympyrän ohella Steiner käsitteli ellipsin ja hyperbelin ymmärtämistä ja kokemista: Ympyrällä on suhde yhteen pisteeseen, ellipsillä kahteen, ja sen tajuamisessa tarvittiin yhteenlaskua. Hyperbeli edellytti lisäksi vähennyslaskua. Steinerin mukaan ihmissielu on ”geometrikko” ja nauttii laskutoimituksista. Se on myös toimelias, eikä halua laiskotella kuten tietoinen minä. Hänen mielestään eri muotojen (ellipsin, hyperbelin) havaitseminen tuottaa sielulle iloa, koska olemuksensa syvyyksissä ihminen on laskija ja laskemalla varmistaa muodon säännönmukaisuuden. Steiner kuvasi, miten kassiininen kaari ja lemniskaatta edellyttivät kertomista ja miten ympyrään voitiin päätyä myös jakolaskun kautta. Steiner esitti ympyrän olevan sekä helpoiten katsottava muoto että samalla okkultin jakolaskun tulos. Tätä hän vertasi ihmisen tavalliseen ja korkeampaan minään. Steiner kertoi rakennuksesta löytyvän osia em. geometrisista muodoista, jotka antoivat sielulle (astraaliruumiille) mahdollisuuden laskuoperaatioihin.⁶⁰⁰

596 Sama, 75–76. ”/.../der wirklich lebendig empfindende Mensch, wenn er einem Kreise gegenübersteht, in seiner Seele auftauchen fühlt das Gefühl der Ichheit, das Gefühl der Selbstheit, so daß, indem er das Kreisrund sieht, oder nur ein Stück von dem Kreis sieht, oder wenn er ein kleines Stück Kugelschale sieht, er fühlt, daß das hindeutet auf das ’Sich-selbständig-Fühlen’. Wenn der Mensch so fühlt, dann lernt er in Formen leben.”

597 Sama, 77.

598 Sama, 77–78.

599 Sama, 78.

600 Sama, 80–82.

Ensimmäinen Goetheanumin pohjakaava muodostui kahdesta erikokoisesta, toisensa leikkaavasta ympyrästä. Steiner luonnehti isomman olevan suhteessa arkipäivän maailmaan ja pienemmän koko universumiin. Hän selitti, että koska ihmisessä oli tavallinen ja korkeampi minuus, tuli rakennuksenkin olla kaksiosainen. Näin se ilmaisisi ihmisen luontoa muotoina, mutta Steinerein mukaan tämä ei ollut symbolista. Hänen mielestään salin suuntaus lännestä itään osoitti ihmisen mahdollisuuden nousta korkeampaan minuuteen. Hän uskoi, että tämän saattoi kokea rakennuksessa ilman selityksiä tai merkitysten hakemista.⁶⁰¹ (Kahden kupolin merkityksiin palataan luvussa 10.)

Steiner halusi rakennuksen seinien olevan elävät, ja kuvasi, miten elävästä organismista kasvaneet korotukset ja syvennykset jäsensivät organismeja. Samaan tapaan hänen mielestään seinä kasvoi eläväksi ja ulos muodoistaan.⁶⁰² Kun joskus oltaisiin rakennuksen sisällä, sen plastiset muodot etenisivät reliefiveistoksissa kapiteeleissa, sokkeleissa ja arkkitraaveissa. Steinerein mukaan ne olivat kasvaneet seinästä, joka oli niiden pohja ja perusta. Kyse oli reliefimäisestä puukaiverruksesta. Hän sanoi esillä olevan muotoja, joita ei muuten fyysisessä maailmassa olisi. Hän kuitenkin tarkensi, että fyysiset seinät eivät tulleet eläviksi, vaan henkiset seinät.⁶⁰³

Rauhoittava ja hyvää tekevä arkkitehtuuri

Steiner ajatteli, että Goetheanumissa ihmiset pystyisivät kasvamaan irti henkilökohtaisesta ja tavoittamaan tilan muodot, jotka ikään kuin kehystäisivät hengentiedettä. Hän arveli, että kaikki rakennustöihin osallistuvat voisivat vahvistua rakennuksen tunnelmasta niin, että rakentamisen aiheuttamien huolien ja vaivojen rinnalla itse rakennus kasvattaisi ihmisiä irti henkilökohtaisesta.⁶⁰⁴ Hänen mukaansa yksittäisiin muotoihin eläytymällä ihmiset löytäisivät myös jatkuvasti uusia tehtäviä. Hän uskoi tilassa vallitsevan jotakin salaperäistä, joka kutsuisi esiin ihmisen parhaita voimia ja ottaisi avuksi sydämen ja älyn. Niiden avulla voitaisiin luoda persoonallisuuden yli kasvavia asioita. Hän myös korosti, että mitä enemmän rakennuksen sallittaisiin toimia kasvattajana, sitä paremmin siihen löydettäisiin oikea suhde.⁶⁰⁵

Useimmissa esitelmissään hän myös korosti, että ensimmäinen Goetheanum oli vasta alku, jonka toteutus jäisi primitiiviseksi. Hän uskoi, että kun myöhemmin intentiot osattaisiin toteuttaa paremmin, niin tämän kaltaisia rakennuksia tehtäisiin lisää. Ja näissä tulevaisuuden rakennuksissa ihmiset vaikuttaisivat tilojen muodoista ja oppisivat ymmärtämään taitteen puhetta sydämellä, ei järjellä. Hänen luottamuksensa arkkitehtuurin voimaan oli suuri:

601 Sama, 83.

602 Sama, 68. "Die Wand ist nicht bloß Wand, sie ist lebendig. Wie der lebendige Organismus Erhöhungen und Vertiefungen gegliedert aus sich herauswachsen läßt, so wachsen aus der Wand die Formen heraus, und die Wand wird damit zu einem Lebendigen."

603 Sama, 68–69. " /.../viel solch Reliefartiges in Holzschnitzerei wird sich finden in unserem Innenraum. Lauter Formen werden da zu finden sein, die nicht in der physischen Welt sonst vorhanden sind, die aber eine fortlaufende Entwicklung darstellen, wie wenn man mit einigen kräftigen Takten hinten zwischen den Saturnsäulen beginnen würde und so symphonisch in Harmonie fortgehen würde, um mit einem Finale im Osten zu schließen. Aber Formen sind es, Formen, die ebensowenig in der äußeren physischen Welt vorhanden sind, wie Melodien äußerlich vorhanden sind. Diese Formen sind lebendig gewordene Wände. Physische Wände werden nicht lebendig, aber Ätherwände, geistige Wände werden lebendig."

604 Sama, 62–63. "Und unsere lieben Architekten, Ingenieure und- und die gesamten Mitglieder, die an dem Bau arbeiten, werden wohl gekräftigt werden können von diesem befriedigenden Gefühl, daß neben all den Sorgen und Mühen, die der Bau doch macht, dieser Bau für uns selber ein schönes, herrliches Erziehungsmittel werden kann; ein Erziehungsmittel über alles Persönliche hinaus."

605 Sama, 63. "Indem wir an die Aufgaben herantreten, die einzelnen Formen durchdenken, durchfühlen, durchempfinden, fühlen wir gewissermaßen immer neue Aufgaben, von denen wir vorher keine Ahnung hatten. Wir fühlen, daß da etwas Geheimnisvolles um uns waltet, das uns abfordert, die besten Kräfte unserer Seele, unseres Herzens, unseres Verstandes zu Hilfe zu nehmen, um etwas zu schaffen, was weit, weit über unsere Persönlichkeit hinauswächst."

Ihmiset lakkaisivat olemasta epäoikeudenmukaisia toisilleen, he oppisivat rakennuksen muodoista rakkautta, oppisivat elämään rauhassa ja harmoniassa kanssaihmistensä kanssa.⁶⁰⁶ Steiner kuvasi, miten uudessa rakennuksessa ihminen saisi kokemuksen sekä levosta että jumalten puheesta. Levon tilassa ihmiselle syntyisi halu löytää jumalan luo. Sisäisellä liikkeellä ihminen murtaisi seinät, mutta sen jälkeen hänen pitäisi tietää, mitä tehdä henkisessä maailmassa. Steinerin mukaan lasi-ikkunat osoittaisivat tämän tien. Suunta ja tie pitäisi ymmärtää sydämellä, eikä ryhtyä miettimään, mitä ikkunoiden hahmot merkitsivät, korosti Steiner.⁶⁰⁷ Hän ajatteli, että jos rakkauden ja taiteen aito henki täyttäisi rakennustyön ja rakennuksen, silloin vastaavia maallishenkisen rauhan, harmonian ja rakkauden paikkoja rakennettaisiin eri puolille maailmaa.⁶⁰⁸

Lähes jokaisessa suunnittelu- ja rakentamisajan esitelmässä hän puhui teorian ja abstraktiuden vaarasta. Hän näki tämän liittyvän myös teosofian/antroposofian käsittämiseen ja älyllistämisen ja selittämistäipumukseen. Rakentaminen oli hänen mielestään tärkeää juuri siksi, että sanoista ja ajatuksista siirryttiin tekoihin ja tavoiteltiin jotakin elävää. Esitelmissä korostui myös se, miten uudenaikaisena rakennuksena hän Goetheanumia piti: se oli ensimmäinen, vielä puutteellinen askel kohti nykyihmisen uudella tavalla tavoitettavaa taidetta. Tämä taide aktivoisi sielun modernin elämän mukaisesti, tietenkin Steinerin mukaan niin, että moderni elämä käsitettäisiin henkiseksi. Hän totesi sen olevan alkuun vaikeaa, koska heti ei voitu toteuttaa sitä mitä haluttiin, vaan se mikä oli mahdollista.⁶⁰⁹

Useimmissa esitelmissä Steiner arvioi ulkomaailman suhtautuvan rakennushankkeeseen ja antroposofiseen liikkeeseen ymmärtämättömästi. Hän kuvasi, miten liikkeestä ensin luotaisiin karikatyyri ja sitten hyökättäisiin tätä kuvaa, ei mitään todellista vastaan. Hän myös varoitti kuulijoitaan erityisesti ammattilaisten ennakkoluuloista; rakennusta pidettäisiin asiattomana ja amatöörimäisenä. Hän kuitenkin muistutti, että silloin kun jotakin aivan uutta tuodaan maailmaan, niin nimenomaan asiantuntijoiden arviot osuvat yleensä vähiten oikeaan.⁶¹⁰

Toinen Goetheanum

Toisen Goetheanumin suunnitteluun ryhdyttiin pian ensimmäisen palamisen jälkeen. Rakennusmateriaaliksi oli valittu betoni pitkälti paloturvallisuuden vuoksi, ja Steiner pohti sen taiteellista muotoilua esitelmissään ja artikkeleissaan.⁶¹¹ Hän piti tehtävää vaikeana. Steiner oli suunnitellut jo yhden rakennuksen betonista, aivan Goetheanumin vieressä sijaitsevan Haus Duldeckin, alun perin Grosheintzin perheelle 1914. Hän oli siihen suhteellisen tyytyväinen, mutta katsoi, ettei samaan tyyliin voinut rakentaa Goetheanumia. Hän oli aluksi suunnitellut uudesta rakennuksesta pyöreän, mutta päätyi kuitenkin kulmikkaaseen muotoon. Tiloja tarvittiin aiempaa enemmän, joten nyt suunniteltiin useampikerroks-

606 Sama, 64. "Wenn die Ideen zu solchen Kunstwerken einmal in der Kultur Nachfolger finden werden, dann werden die Menschen, die durch die Pforten solcher Kunstwerke gehen und sich beeindrucken lassen von dem, was in diesen Kunstformen spricht, wenn sie gelernt haben, die Sprache dieser Kunstwerke mit dem Herzen, nicht nur mit dem Verstande zu verstehen, dann werden diese Menschen ihren Mitmenschen nicht mehr Unrecht tun, denn sie werden von den künstlerischen Formen Liebe lernen; sie werden lernen, in Harmonie und Frieden mit ihren Mitmenschen zusammenzuleben!"

607 Sama, 73. " /.../ die Sprache, die durch diese Formen gesprochen wird, zu verstehen, aber in meinem Herzen muss ich sie verstehen, nicht anfangen nur auszudeuten. Wer auszudeuten beginnt, was diese Formen 'bedeuten', der ist auf dem falschen Wege /.../ "

608 Sama, 74.

609 Passim. (1911,1914)1982, *Wege zu einem neuen Baustil*.

610 Passim. sama.

611 Steiner esitteli suunnitelmaa kahdessa seuran jäsenille pidetyssä esitelmässä 31.1.1923 ja 1.1.1924 sekä kahdessa lehtiartikkelissa syksyllä 1924. Der Wiederaufbau des Goetheanums, *Basler Nachrichten* 25/26. Oktober 1924; Das Zweite Goetheanum, *National-Zeitung*, Basel vom 1. November 1924.

sista rakennusta.⁶¹² Tekstit osoittavat, että käytännön tarpeet ja tilojen vaativampi sijoittelu aiheuttivat Steinerille enemmän miettimistä kuin ensimmäisen Goetheanumin rakentaminen, jossa hänen suurin mielenkiintonsa oli kohdistunut sisätilojen taiteelliseen muotoiluun. Nyt monitahoisemmat tilatarpeet ja niiden sijoittaminen olivat keskeinen tehtävä. Pääsalin näyttämön lisäksi tarvittiin harjoitusnäyttämö, tiloja esitelmille, ryhmille ja seuran hallintoon.

Kupolien sijaan katto suunniteltiin tasopinnoista muodostuvaksi. Kuutiomainen rakennusmuoto osoittautui Steinerin mielestä käytännöllisemmäksi kuin pyöreä, koska rakennukseen tuli sopia erilaisia toimintoja. Edellinen rakennus taas oli suunniteltu käytännössä yhtä toimintaa varten. Hänestä oli tärkeää tunnustaa ajan realiteetit, maailma oli muuttunut kymmenessä vuodessa niin paljon, ettei enää voitu rakentaa samoin kuin silloin.⁶¹³ Myös rakennuskustannusten piti olla realistisia, ja rakennus piti pystyttää ja saada käyttöön mahdollisimman nopeasti.

Steiner totesi uudesta rakennuksesta tulevan primitiivisempi ja yksinkertaisempi kuin edellinen oli ollut. Puisen rakennuksen yksityiskohtia pystyttiin työstämään helpommin halutun tilanäkemyksen mukaisesti. Puu tarjosi myös paremmat mahdollisuudet orgaanisten muotojen luomiseen. Steiner kiinnitti huomiota myös siihen, että puupinnassa muodot luotiin ikään kuin tilan muodosta ja pinnasta sisäänpäin syventämällä, kun taas betonissa muodot piti työstää esiin korotuksina.⁶¹⁴

Steiner suunnitteli suoria linjoja ja tasaisia tasoja ympärysmuuriin ja kattoon. Näiden taipuvat kulmat kokoaisivat rakennusajatuksen yhteen. Monimuotoisempaa ja pienipiirteisempää muotokieltä tulisi sisäänkäynnin tuntumaan ja itse sisäänkäyntiin. Hän kiinnitti huomiota myös rakennuksen sovittamiseen ympäristöön, Jurva-vuoriston muotoihin. Hän kertoi, ettei vielä puurakennusta suunniteltaessa suhtautunut ympäristön muotoihin samalla tavalla. Hän sanoi oppineensa rakastamaan ja tuntemaan ympäröivät kukkulat niin, että rakennusajatus oli syntynyt myös niiden hengestä.⁶¹⁵

Taide, mielikuvitus ja yliaistinen maailma

1900-luvun alkukymmenillä taidepuheessa viitattiin usein henkeen ja jumaliin. Steinerin tarkkuus ja perinpohjaisuus hengen ja yliaistisen käsittelyssä oli poikkeuksellista, mutta arkkitehtuuriin ja henkisen yhteyden käsittely kuului myös muuhun ekspressionistiseen arkkitehtuuriin ja sen teoreettisiin kirjoituksiin. Steinerin tavoitteena, arkkitehteista poiketen, oli osoittaa ihmisille mahdollisuuksia yliaistiseen havainnointiin, ja osin sitä palvelivat myös hänen rakennustaidetta käsittelevät esitelmänsä. Hänen käsityksensä mukaan taiteellisella mielikuvituksella ja yliaistisella tiedostamisella oli kiinteä suhde. Seuraava tarkastelu perustuu hänen esitelmiinsä taiteellisen mielikuvituksen ja yliaistisen tiedostamisen lähteistä vuonna 1918, taiteellisen yliaistisesta alkuperästä vuonna 1920 ja kahdeksaan taiteellisen tehtävää maailmassa käsitelleeseen esitelmään vuonna 1923.⁶¹⁶

612 Steiner (1923) 1982, 113

613 Sama, 115. "Ich habe ja oftmals unter ihnen betont, daß derjenige, der in der Realität lebt und nicht in Ideen, die Realität der Zeit ganz besonders anerkennen muss. Die Zeit ist eine Realität."

614 Sama, 118.

615 Sama, 118–120.

616 *Die Quellen der Künstlerischen Phantasie und die Quellen der übersinnlichen Erkenntnis*, München 5. ja 6.5.1918; *Der übersinnliche Ursprung des künstlerischen* 12.9.1920 Dornach GA 271 1985; *Das künstlerische in seiner Weltmission*. 18. ja 20.5.1923 Kristiania, GA 276, 2002.

Steiner luonnehtii mielikuvituksen fantasiavoiman olevan sielullisesti muuntunutta luonnollista kasvuvoimaa. Samaa voimaa tarvittiin myös havaitsemaan maailmassa vallitseva jumalallinen voima.⁶¹⁷ Hän ei kuitenkaan pitänyt mielikuvien, tunteen ja tahdon eroa niin suurena kuin tavallisesti ajateltiin.⁶¹⁸ Yliaistisessa tilassa kaiken kuvittelun ja havainnon, arkielämän tahtomisen ja tuntemisen tuli hiljentyä ja Steinerein mukaan tässä rauhallisessa tilassa syntyisi tuntemisesta ja tahtomisesta virtaava ajattelu (Vorstellen).

*” /.../ in diesem Sehertum hört das gewöhnliche Vorstellen und Wahrnehmen auf, aber es tritt eine Art von ganz anderem Denken ein, das aus Fühlen und Wollen fließt, ein Vorstellen, das eigentlich Denken in Formen ist, das unmittelbar, indem es denkt, Formen der Kraftverteilung im Raum darstellen könnte, Maßverhältnisse im Raum.”*⁶¹⁹

Tämä muistutti hänen mielestään arkkitehtuurin ja kuvanveiston taiteellista ilmaisua. Hän selitti, miten ihminen ikään kuin tuntee olevansa kotona ajatellessaan ja havainnoidessaan arkkitehtuuria tai kuvanveistoa tilassa, jossa jokainen varjonkaltainen abstrakti ajatus lakkaa ja vaikenee. Hän kuvasi, miten tilalle tulee (gegenständliches) ajatus, joka menee liikkuviin, venyviin ja taipuviin tilamuotoihin, joissa virtaava tahto saa ilmauksensa. Steiner itse asiassa sanoo, että yliaistiseen maailmaan pyrkivällä tulee olla jotakin, joka luo hänessä elävän plastisin tai arkkitehtonisin muodoin. Hän piti arkkitehdin ja kuvanveistäjän työtä eräänlaisina välivaiheina sille, mitä näkijä koki hengenmaailmassa mielikuvina ja havaintoina.⁶²⁰ Hän luonnehti noiden mielikuvien aaltoilevan sielun elämän syvyyksissä, ja arkkitehdin luodessa muotoja, ne nousivat tietoisuuteen. Hän selitti, että arkkitehtoninen ja veistoksellinen luominen perustuivat tiedostamattomiin impulsseihin, kun taas näkijä havaitsee ne, ja tarvitsee niitä käsittääkseen henkisen maailman yhteyksiä.⁶²¹ Hän määritteli selvänäkijän ajattelun muistuttavan arkkitehdin luomia muotoja, koska yliaistisessa havainnossa tila on osa luovaa kokemusta. Hän esitti, että tilamuodoista kehitetyllä ajattelulla näkijä pääsi yliaistiseen todellisuuteen aistimaailman takana, ja ikään kuin uppoutuisi henkiseen maailmaan

617 Steiner (1923) 2002, 142–143. ”Die Phantasiekraft ist nur die ins Seelische metamorphosierte natürliche Wachstumskraft. /.../ Kurz, es wird die Anregung für den Menschen geschaffen in der Phantasie eine in der Welt waltende göttliche Kraft zu empfinden.”

618 Steiner (1918)1985 b, 128. ”Derjenige aber, der die eigentliche Komplikation des Seelenlebens, wie es sich im Sehertum darstellt, erlebt, der weiß, daß eine solche Unterscheidung zwischen Vorstellen, Fühlen und Wollen gar nicht einmal besteht, sondern im gewöhnlichen Bewußtsein und Leben ist in jedem Vorstellen ein Rest von Fühlen und Wollen, in jedem Fühlen ein Rest von Vorstellen und Wollen, und in jedem Wollen ist auch ein Vorstellen, ja sogar Wahrnehmen darinnen; es bleibt im Wollen ein Wahrnehmungsrest, der darin verborgen ist, unterbewußt ist.”

619 Sama, 130. ”Man fühlt sich mit dem Denken und Wahrnehmen in Architektur und Skulptur besonders zu Hause, weil jenes schattenhafte abstrakte Denken, was die Gegenwart so liebt, aufhört, schweigt, und ein gegenständliches Denken eintritt, das nicht anders kann, als seinen Inhalt in Raumesformen übergehen zu lassen, in bewegte Raumesformen, in sich dehnende, sich überbiegende, sich beugende Formen, in denen der in der Welt fließende Wille zum Ausdruck kommt.”

620 Sama, 131. ”Wer in die geistige Welt eindringen will, der muß als Denker etwas haben, was in sich plastische oder architektonische, aber lebende Formen schafft. Dadurch kommt man darauf, daß der Künstler in ein Erleben von Formen im Unterbewußtsein eintritt. Sie streben herauf, füllen seine Seele an, setzen sich um in gewöhnliche Vorstellungen, die sich zum Teil errechnen lassen; sie werden umgesetzt in das, was dann künstlerisch gestaltet ist. Der Architekt und der Bildhauer sind Durchgangselement für das, was der Seher als Vorstellen und Wahrnehmen in der Geisteswelt erlebt. Es schleicht sich hinein in die Organisation des Architekten das, was der Seher als Form erfaßt für sein Denk- und Wahrnehmungsleben.”

621 Sama. ”Unten in den Tiefen des seelischen Lebens schwebt es in Wogen herauf und wird bewußt. So schafft der Architekt und Bildhauer seine Formen. Der Unterschied ist nur der, daß das, was als das wesentliche Formengebende dem architektonischen und bildhauerischen Schaffen zugrunde liegt, aus unterbewußten Impulsen heraufkommt, und daß der Seher diese Impulse entdeckt als das, was er braucht, um die großen Zusammenhänge der geistigen Welt zu erfassen. So wie man sonst Vorstellung und Wahrnehmung hat, so hat der Seher Gaben zu entwickeln, die hindeuten auf das, was den großen Weltenbau durchschauert und durchbebt. Und das, was er als Seher so durchschaut und durchlebt, das lebt auf unbewußte Art in dem Architekten und Bildhauer, durchdringt sein Schaffen, indem er künstlerisch gestaltet.”

näiden avulla. Näin hänen mukaansa näkijän uudet kokemukset muistuttaisivat arkkitehtuurista ja kuvanveistosta saatuja kokemuksia.⁶²²

Steiner kuvasi (1918) taiteellista prosessia tietoisena, mutta impulsseja alitajuisina ja tiedostamattomina. Vaikka taiteellinen luominen voisi tuoda tietoisuuteen yliaistisen havainnoinnin, sitä ei hänen mielestään tarvinnut pelätä. Hän selitti, että arkitietoisuus ja ”näkiyys” voisivat elää ihmisessä rinnakkain ja erillisinä: Sielu voi elää hengenmaailmassa ruumiin ulkopuolella ja tarkastella, miten tavallisesti alitajuihin jäävä kristallisoituu taiteellisessa luomisessa, ja miten tämä, ilman selvänäköisyyttä, voidaan kokea taiteessa.⁶²³ Steiner luonnehti ihmisen esimerkiksi kokevan arkkitehtuurin ja kuvanveiston dynamiikan sisäisesti, esimerkiksi sen miten pylväät kantavat palkistoa.⁶²⁴

Hän pyrki erittelemään taiteellisen luomisen ja yliaistisen olemusta ja luonnetta tarkasti. Näitä luentoja kuuntelivat monet aikalaistaiteilijat, ja luultavasti juuri taiteilijan luomisen ja yliaistisen havaitsemisen yhdistäminen, ja niiden synnyn sijoittaminen samaan lähteeseen, kiinnosti taiteilijoita.⁶²⁵ Siinä missä Hans Scharoun totesi, että luodessamme olemme jumalia,⁶²⁶ Steiner pyrki selittämään mitä se tarkoitti. Hans Scharounin mukaan äärettömyys ei ole ulkopuolellamme, ei tähdissä, joita voimme maasta vain katsoa, vaan jokaisessa taiteilijan mielikuvituksen liikeyksessä.⁶²⁷

Taiteen vastakohtaksi Steiner asetti abstraktin ajattelun; taide oli elävää ja abstraktit ajatukset kuolleita.

*”Je mehr man aufgeht in rein abstrakten Gedanken, desto fremder wird man der Kunst, denn die Kunst will das Lebendige.”*⁶²⁸

Hän uskoi tiedostamisen antroposofisessa mielessä elävöittävän sieluelämän, ja samalla heräisi tarve havaita ja kokea maailmaa taiteellisesti.⁶²⁹ Halu päästä kiinni elävään todellisuuteen herättäisi halun taiteelliseen muovaamiseen.

*”Und an einem bestimmten Punkt fühlt man, jetzt muß man anfangen, künstlerisch zu gestalten, sonst hat man gar nicht die Wirklichkeit.”*⁶³⁰

Hänen näkemyksensä oli, ettei maailma voitu antaa täydellisesti vain ideoina, vaan tarvittiin myös taiteellista maailman tunnistamista. Abstraktit ajatukset tappaisivat taiteellisen mielikuvituksen, ihmisestä tulisi yhä loogisempi. Tämä johti ihmiset tekemään kommentaareja taidetoksista, mikä oli Steinerin mielestä materialistisen aikakauden pahimpia aikaansaannoksia: oppineet selitykset, jotka tappoivat todellisen taiteen kokemisen ja elävän taiteen. Hänen tavoitteenaan oli lähestyä taideteosta välittömästi ja elävästi.

622 Sama, 131.

623 Sama 141.

624 Steiner (1920) 1985, 192. ”Bedenken Sie doch nur, wie stark man der Plastik und der Architektur gegenüber das Gefühl hat einer gewissen Innerlichkeit des Erlebens, trotzdem Plastik und Architektur scheinbar im äußeren Material äußerlich bilden: Man erlebt bei der Architektur innerlich die Dynamik, man erlebt innerlich, wie die Säule den Balken trägt, wie die Säule sich ins Kapital hinein ausgestaltet. Man erlebt dasjenige, was äußerlich gestaltet ist, innerlich mit. Und in einer ähnlichen Weise ist es bei der Plastik der Fall.”

625 Kugler W 2011, 34. Münchenissä pidetyt esitelmät järjesti Alexander von Bernus Das Reich galleriassa, jossa samaan aikaan oli esillä Kandinskyn, Kleen, Alfred Kubinin ja Franz Marcin töitä. Luennot olivat niin suosittuja, että ne toistettiin. Siitä huolimatta kaikki kiinnostuneet eivät mahtuneet kuuntelemaan.; Münchenissä pidetyt luennot: 1918 (1985) a ja b.

626 Scharoun (1920) 1986, 47. ”Im schaffen sind wir Götter.”

627 Sama, 46. ”Unendlichkeit ist nicht außer uns, kein Stern, den wir zur Erde hinabzwingen können, sondern – zartfunkig – jeder Regung der Phantasie des Künstlers innewohnend.”

628 Steiner (1923) 2002, 113. Abstrakteissa, kuolleissa ajatuksissa eläville taiteesta tuli eräänlaista luksusta ja ihminen rakensi illuusioista ja unistaan elämän lisän (Beigabe zum Leben).

629 Sama, 114.

630 Sama, 114.

*".../ könnten wiederum die recht gelehrten Leute dasitzen und sagen: Ja, aber die Welt künstlerisch zu erfassen, führt von der Wirklichkeit ab; das ist nicht wissenschaftlich, die Welt künstlerisch aufzufassen./.../Man muß die Phantasie unterdrücken, man muß die Imagination aufschalten, wenn man die Wirklichkeit erfassen will, und muß sich auf das bloß logische beschränken."*⁶³¹

Tähän kuvaamaansa mielikuvituksettomuuden ja loogisuuden vaateeseen Steiner vastasi toteamalla todellisuuden, luonnon olevan itse taiteilija. Luonnon käsittäminen vaati hänen mielestään sitä, että ihminen lakkaisi elämästä ideoissa ja aloittaisi ajattelemaan kuvin.

*"Und so war es ganz naturgemäß, daß das Erkennen in künstlerisches Schaffen überfloß, als zum Beispiel die Idee auftrat, ein Goetheanum zu bauen."*⁶³²

Goetheanumin rakentamisella Steiner halusi saattaa taiteelliseen muotoon sen, minkä antroposofia muuten toi esiin ideoina. Hän tavoitteli välitöntä muotojen kokemista, ilman selityksiä ja abstrakteja ajatuksia.⁶³³

*"Man kann geistig nämlich nicht nur in Worten sein, man kann geistig auch in Formen, in Farben, in Tönen und so weiter sein. Dadurch wird erst das Künstlerische erlebt. Denn das Künstlerische ist immer das Erscheinen des Übersinnlichen hier in unserer sinnlichen Welt. Und wir können solches an allen Künsten gewahr werden, wenn diese Künste in Formen uns vorliegen, in denen sie echt aus der Menschennatur heraus entsprungen sind."*⁶³⁴

Steinerin mukaan ihminen saattoi olla henkisesti sanoissa, muodoissa, soinnuissa ja väreissä, ja vasta siten koettiin taiteellinen, mikä oli henkisen ilmentymä aistimaailmassa.⁶³⁵ Arkkitehtuurin ja sen muotojen tunteva ymmärtäminen edellytti Steinerin käsityksen mukaan itsensä ja oman muodon taiteellista tuntemista. Tähän tunteeseen liittyisi myös havainto, että ihminen oli oikeastaan jättänyt ne maailmat, joihin kuului.⁶³⁶ Hän selitti arkkitehtuurin ilmaisevan alun perin tapaa, jolla ihminen otettiin vastaan kosmoksen laajuuksiin, ja tähän pitäisi taiteellisen havainnon rakennuksesta vastata. Kun ihminen katsoisi tilan linjoja ja pintoja, niiden tulisi osoittaa, että näiden linjojen suuntaisesti sielu katsoisi ulos tilan laajuuksiin. Hän luonnehti arkkitehtonisen ilmaisevan ihmisen suhdetta näkyvään maailmantilaan, kosmokseen.⁶³⁷

Yliaistinen ja ekspressionismin arkkitehdit

Ekspressionististen arkkitehtien suunnitelmissa ja puheissa kosmos ja yliaistilliset asiat olivat esillä, mutta suoria viittauksia teosofiaan tai Steineriin tunnetaan aika vähän. Taidehistorioitsija Gustav Hartlaub (1884–1963) oli poikkeus, hän tunsu Steinerin ajattelua ja oli kiinnostunut teosofiasta ja ruusuristiläisyydestä. Hän piti tärkeänä taiteen ja uskonnon yhdistämistä

631 Sama, 115.

632 Sama, 116.

633 Sama, 117. Goetheanumin syntymisestä hän sanoi: *".../ wenn ich mich des harten Ausdrucks bedienen darf, ganz ideenlos entstanden, bloß indem die Formen gefühlt worden sind, aber aus dem Geiste herausgefühlt worden sind."*

634 Sama, 117.

635 Sama, 117.

636 Sama, 118. *".../es entsteht das Bedürfnis, für das Physische, anstelle des Physischen, um ihn herum rein in der künstlerischen Empfindung ein bildhaft Geistiges zu haben, das ihn umhüllt."* Hänen mielestään ihminen on ikään kuin alastomana maailmassa, kun taas esimerkiksi eläimillä on usein karvapeite. Tämä näkyi Steinerin mukaan vanhassa hauta-arkkitehtuurissa, jonka hän tulkitsi perustuvan ajatukseen, ettei sielua voinut kuoleman jälkeen päästää irralleen kaoottisiin ilmapirtauksiin, jotka repisivät sielun hajalle. Nykyarkkitehtuurissa tämä näkyi vain kätkeytyneenä. Steinerin mukaan kuoleman jälkeen sielu jättää ruumiin ja haluaa laajentua maailmaan säännöllisten tilanmuotojen kautta.

637 Sama, 118–120. *"Und betrachtet man das Verhältnis der Seele zum Universum, zum Raumesuniversum ringsherum, lernt man so recht erkennen, wie das Raumesuniversum die Seele des Menschen in der richtigen Weise empfängt, dann bekommt man die künstlerische Form der Architektur heraus."*

ja oli kiinnostunut okkultismista ja alkemiasta. Hän piti ekspressionistisia kokeiluja visuaalisissa taiteissa ja runoudessa rinnakkaisina tietoisuuden laajentamiselle ”uudessa gnosiksessä”, joka syntyi teosofian, ruusuristiläisyyden, keskiajan mystiikan ja kabbalan tutkimisen kautta.⁶³⁸ Hartlaubin mukaan ekspressionistien teokset vahvistivat transsendentin ja kosmologisen kokemusta. Aikansa suurta kiinnostusta keskiajan mystiikkaan hän piti kuitenkin vaarallisenä: Keskiajan mystis-eettiset ilmaukset nousivat suljetusta uskonnollisesta tietoisuudesta ja lujasta uskomusten ytimeistä, jonkalaista hän ei uskonut oman aikansa taiteilijoiden omaavaan.⁶³⁹

Bruno Taut taas kuvasi henkistä maailmankuvaansa vuonna 1920.⁶⁴⁰ Hän nojasi pitkälti mestari Eckhartin käsityksiin jumaluudesta ja yliaistisesta alueesta. Taut oli sodan aikana määritellyt arkkitehtuurin perimmäiseksi tehtäväksi henkisyysuudelleen heräämisen. Hän uskoi, että jokaisen ihmisen rinnassa eli laatu, joka kohotti yksilön yli ajallisten huolien ja saattoi liittää hänet yhteen aikalaisten, kansan, koko ihmiskunnan ja maailman kanssa. Ilman uskontoa ei hänen mielestään voinut olla todellista taidetta tai kulttuuria.⁶⁴¹ Maailmankuvaansa käsitellessään (1920) Taut käytti kristillisten mystikkojen, kuten Sisar Hadewichin, Jakob Böhmen ja Mestari Eckhartin kieltä ja vertauksia.⁶⁴² Taut tukeutui Eckhartin käsitykseen jumaluudesta määrittelemättömänä, absoluuttisena ei-minään (Nichts), joka oli kuitenkin kaiken luovuuden lähde. Hänen mielestään kaikki spekulatio tällä alueella jäisi kuitenkin spekulatioksi, kuten esimerkiksi kysymys reinkarnaatiosta.⁶⁴³ Vaikka Taut jätti yliaistisen alueen tuntemattomaksi, ei miksiäkään, hän kuitenkin uskoi tämän alueen heijastuvan kaikkialle ja jokaiseen yksilöön. Hän arveli, että luovalla ihmisellä oli halu ylittää yksilöllisyyden rajat rikkomalla ne, ja tässä ”ei minkään” ymmärtäminen auttaisi. Tähän kuului halu absoluuttiseen muutokseen, mikä Tautin mielestä oli uudistuvan taiteen olennainen piirre.⁶⁴⁴ Tautin mukaan jumaluutta tuli rakastaa, siihen tuli kaivata ja joskus joko suuressa ilossa tai kärsimyksessä siihen saattoi päästä tai joutua. Tautin mielestä luominen tästä ”ei mistään” olisi rakentamista.⁶⁴⁵ Ihmisen tuli hyväksyä asiat sellaisina kuin ne olivat ja aistia tuolta puolen häntä kohti virtaavat asiat.

*”Sich etwas daraus machen’ – kann auf das All angewendet nur den Sinn haben, daß er alles als ’wirklich’ Wahrgenommenes zu verklären sucht, d. h. es zu deuten und in eine Form zu bringen. Die Form ist zuerst der ausgeworfene Anker und wird dann zu dem umfassenden Kristall, zum Weltgebäude.”*⁶⁴⁶

Materialistisia ja mekanistisia, tieteen ymmärtämiä asioita hän piti ylimääräisinä ja vahingollisina.⁶⁴⁷ Hänen mielestään kaikki materiaaliset asiat, jokainen luonnon asia, kaikki näkyvä oli enemmän, ne olivat yhtä paljon elämää ja henkeä kuin ihminen oli.⁶⁴⁸ Mestari Eckhar-

638 Washton-Long 1995, 91. sit. Hartlaub 1917. Hartlaub kuvasi taiteen ja uskonnon uusia suuntia, jotka periytyivät hänen mukaansa saksalaisen idealismin perinteestä Fichtestä Nietzscheen ja olivat samalla kantilaisen rationalismin torjuntaa.

639 Sama, 91–92. Hartlaubin kiinnostus Steineriin päättyi noin 1917.

640 Taut 1920 (1986). *Mein Weltbild*. Mestari Eckhardt (1260–1328) oli keskiaikainen mystikko, uusplatonisti.

641 Taut 1919 (2009), *Die Stadtkrone*.

642 Whyte 2011, 347.

643 Taut 1920 (1986), 177–178.

644 Sama, 178.

645 Sama.

646 Sama.

647 Sama, 180.

648 Sama, 181. ”Für den wirklichen Menschen ist alle Materie, jede Naturkraft, jede Erscheinung in der Welt mehr als bloß das. Es ist ebensogut Leben oder Geist, wie es der Mensch ist, der für den Stein, den Wind, das Wasser, den elektrischen Strom doch auch nur ein Körper sein konnte./.../Jedes ”Ding” auf der Welt ist nicht bloß ein Ding, sondern alles lebt und es lebt in vollsten Sinne, da es in seiner Weise uns spricht.”

tia seuraten Taut näki merkityksen maailman jumalallistamisessa: jumala on kaikki asiat.⁶⁴⁹ Bruno Taut nosti rakennuksen/arkkitehtuurin universumin suurimmaksi symboliksi. Arkkitehtuurin kolme dimensiota – pituus, leveys ja korkeus – vastasivat älyä, tunnetta ja mielikuvitusta. Neljäs dimensio oli aika, jota vastasi musiikki. Tila ja aika yhdistyivät viidennessä dimensiossa, universaalissa olemattomuudessa.⁶⁵⁰ Kaikki sisältyi ”muodon suureen kristalliin”. Tautin mukaan perustavan tärkeä prosessi oli fuusioituminen muotoon: Herääminen muodon latenttiin voimaan merkitsi rakentamisen ja taiteen alkua.⁶⁵¹

*Das Anwachsen dieser Kraft wird eine kristallische Form des Alls wie in einer Zauberformel geben, und diese Umdeutung der Sterne wird den Menschen ruhig machen, beschaulich und still für die Werkätigkeit.*⁶⁵²

Bruno Tautin *Lasiketjun* kirjeistä on tulkittu dogmina olleen ruumiin ja sielun, fyysisen ja henkisen vastaavuuden. Kuten ruumiista saattoi transfiguraation kautta tulla henki, niin vastaavasti arkkitehti saattoi antaa hengelle fyysisen muodon. Iain Boyd Whyte tulkitsee Tautin ajatelleen, että kun kuolevaisen usko ja pyhä henki läpäisisivät toisensa, olisi taivasten valtakunta maan päällä. Siten Taut olisi antanut modernille arkkitehtuurille voimakkaan uskonnollisen merkityksen. Whyten mielestä tämä aluksi paradoksaaliselta vaikuttava asia oli kuitenkin osa laajempaa asennetta. Hänen mielestään modernin arkkitehtuurin impulssi on ladattu kristillisillä ja raamatullisilla synnin ja odotuksen malleilla.⁶⁵³ Näin tiukka kristillinen tulkinta ei ymmärtääkseni kuitenkaan vastaa 1900-luvun alkukymmenten tilannetta, ei edes Tautin tulkintaa Mestari Eckhardtista. Suhde henkiseen jäi avoimemmaksi tai teosofian ja antroposofian leimaamassa ajattelussa perinteisestä kristinuskosta eroavaksi henkisyudeksi. Steinerin ajattelun jälkeen lyhyesti esiin tuodut Bruno Tautin ja Gustav Hartlaubin ajatukset osoittavat, että 1900-luvun alkupuolella henkinen maailmankuva oli ymmärrettävämpi ja kulttuurissa ”normaalimpi” kuin myöhemmin.

649 Sama, 180. Jos asenne universumiin ei ollut nöyrä ja mielikuvituksen täyttämä, ihminen ei voisi vastustaa näitä vahvoja, mystisiä voimia, ja pian häntä ympäröisi kaaos.

650 Sama, 182. ”Zu Raum und Zeit tritt das grösste Dritte, die fünfte Dimension, das All-Nichts oder der Spiegel.”

651 Sama. ”Diese Bindung in der Form ist die letzte notwendige Ordnung.”

652 Sama. Kaikki muodot olisivat peräisin tästä ”astraalista” kristallista. ”Es gibt in letzten Endes nichts formloses – bis zur Grenze von all und Nichts.”

653 Whyte 2011, 347.

7. Arkkitehtuurin etiikka

Luvussa tarkastellaan erilaisia tapoja hahmottaa arkkitehtuurin etiikkaa, ja arvioidaan Goetheanumien eettisen tulkinnan kannalta niistä hyödyllisimpiä. Painopiste on fenomenologis-hermeneuttisessa arkkitehtuurin etiikassa, jonka keskeisiin edustajiin kuuluvat Karsten Harries ja Arturo Pérez-Gómez. Etiikasta kirjoittavat suuntaavat kirjoituksensa ja ehdotuksensa tavallisesti tulevaan, vaikka he usein hakevat perusteita arkkitehtuuriin historiasta. Tässä tutkimuksessa sovelletaan näitä käsityksiä menneisyyden tulkintaan ja selvitetään, mitkä eettiset käsitykset toteutuivat Goetheanumeissa. Nykykeskustelu etiikasta jäsentää niin Steinerin kuin ekspressionististen arkkitehtien ajatuksia. Eettisten käsitysten yhteys syntyy myös arkkitehtuurin historiasta: Ekspressionistinen arkkitehtuuri jäi kansainvälisen modernin varjoon, mutta se sai ikään kuin uutta ajankohtaisuutta kansainvälisen moderniin kohdistuneen, erityisesti tehokkuuteen ja rationalisointiin suunnatun kritiikin myötä. Kritiikki kuului myös postmoderniin, ja sen tuoman arkkitehtuurin muotokielen runsastumisen myötä ekspressionismi näyttää taas ajankohtaiselta.

Tutkimuksen lähtökohdat arkkitehtuurin etiikkaan

Ympäristöetiikka on noussut tieteelliseen keskusteluun pitkälti ympäristöfilosofian ja kasvaneen ympäristöhuolen vuoksi.⁶⁵⁴ Ympäristöetiikan yhtenä osa-alueena on hahmoteltu rakennetun ympäristön tai arkkitehtuurin etiikkaa, jonka fokus on rakentamisen suhteessa ympäristön kuormittamiseen, kohteena mm. rakentamisen sijoittuminen, materiaalit ja energiatehokkuus.⁶⁵⁵ Lisäksi rakennussuojelu, rakennusten purkaminen, alueiden liian raju uudistaminen ja täydentäminen, huonosti suunnitellut ja rakennetut alueet herättävät eettistä keskustelua. Rakennetun ympäristön etiikka kuuluu ympäristöetiikkaan, joka käsittää sekä luonnon että ihmisen luoman ympäristön.⁶⁵⁶

Toiseksi etiikkaa on käsitelty kulttuurintutkimuksessa, erityisesti kirjallisuustieteessä on puhuttu jopa ”eettisestä käänteestä”, jolla tarkoitetaan eettisen diskurssin nousemista keskusteluun keskelle postmodernia ja antifundamentalistista ajattelua 1980-luvulla.⁶⁵⁷ Herbert Grabesin mukaan tuolloin varsinkin kaunokirjallisuus nostettiin esiin moraalisen ohjauksen välineenä.⁶⁵⁸ 1990-luvulla julkaistiin useita etiikkaa ja kirjallisuutta sekä etiikkaa ja esteetiikkaa käsitteleviä kriittisiä antologioita. Eettinen käännös alkoi Grabesin mukaan vaikuttaa 1990-luvun puolivälissä myös kulttuuriteoriaan.⁶⁵⁹ Hänen luettelemissaan julkaisuissa ja

654 Ympäristöetiikka rajataan toisinaan koskemaan vain elämän fyysisiä ja biologisia edellytyksiä niin, että se käsittelee ympäristön ja ilmaston muuttumista, luonnonvarojen käyttöä, biodiversiteetin suojelua, muihin elämänmuotoihin asennoitumista ja niiden kohtelua. Ks. Oksanen Markku, *Ympäristöetiikan perusteet* 2012.

655 Ks. Fox, Warwick, ed. 2000. *Ethics and the Built Environment*. London and New York, Routledge; Fisher, Thomas, *Architectural design and Ethics: Tools for survival*. Architectural Press, Elsevier, USA, Hungary.

656 Ks. Düchs 2011, 23.

657 Grabes 2008, 1. Vaikka tuolloin niin sanottu ”subjektin teoreettinen liukeneminen” näytti muuten tekevän mahdolliseksi kaikki yritykset oikeuttaa minkäänlaista etiikkaa.

658 Grabes 2008, 1–2.

659 Grabes 2008, 15. Esimerkkeinä Samuel Fleischacker *The Ethics of Culture*; Keith Tester, *Media, Culture and Morality*, Bernard T Adeney, *Strange Virtues: Ethics in a Multicultural World*.

teksteissä käsitellään kuitenkin valitettavan vähän arkkitehtuuria, joten tämän suuntauksen tekstit eivät ole osoittautuneet hyödyllisiksi tutkimukseni kannalta.

Kolmantena nykykeskustelussa erottuu jo mainittu fenomenologiaan ja hermeneutiikkaan perustuva arkkitehtuurin etiikka, joka keskittyy arkkitehtuurin merkitysten tulkintaan, ja jota ovat kehittäneet erityisesti Karsten Harries ja Arturo Pérez-Gómez. Heidän ajatukseensa selvittely muodostaa pääosan tästä luvusta.

Tutkimukseni lähtökohtiin kuuluu myös William Taylorin ja Michael P. Levinen esittämä ajatus siitä, että arkkitehtuuria voidaan pitää erityisenä eettisen tutkimuksen muotona, koska sen käytäntöön sisältyy käsitys asumisesta, kodista, ihmisestä ja myös ammatillisesta käytännöstä. Näin arkkitehtuurin eettistä perustaa ei voi oikeastaan erottaa käytännön rakentamisesta.⁶⁶⁰ Taylor ja Levine esittävät, että suunnittelijoiden ja rakennuttajien eettiset intentiot rakentuvat taloihin ja ympäristöihin ja ne ovat niistä myös tulkittavissa.⁶⁶¹ Näin rakennetun ympäristön etiikkaa voi myös tulkita tuntematta suoraan suunnittelijoiden eettisiä intentioita.

Arkkitehtonisen käytännön eettinen luonne laajenee kysymykseksi siitä, miten rakennettu ympäristö on suhteessa inhimilliseen hyvinvointiin, inhimilliseen hyvään ja oikeudenmukaisuuteen. Samalla päädytään etiikan peruskysymyksiin, käsitykseen oikeasta ja hyvästä. Jos hyvän ja hyvän elämän mahdollisuuden määrittely ymmärretään etiikan päämääräksi, niin arkkitehtuuria voidaan pitää hyvän elämän yhtenä perustavanlaatuisena edellytyksenä. Martin Dücksin mielestä arkkitehtuuri nähdään usein myös hyvän elämän symbolina ja se voi olla myös ilmaisu hyvän elämän ideaalista.⁶⁶² Levine ja Taylor tuovat esiin myös rakennetun ympäristön vaikutuksen ihmisen minuuteen:

*"The built environment is also a medium – mentally and materially – connecting our inner and outer selves. Buildings of all kinds, whether visually prominent or not, impact significantly on ideas of self-identity and autonomy, our sensibilities and world views. They underlie aspects of personal integrity, character and social responsibility – all concepts readily recognized within philosophical discourse – and they do so both intellectually and affectively."*⁶⁶³

Arkkitehtuurin ja rakennetun ympäristön ymmärtäminen syvästi ihmiseen ja yhteisöihin vaikuttavana asiana on arkkitehtuurin etiikan lähtökohtia. Rakennusten voidaan ajatella heijastavan arvoja, mikä taas voi vaikuttaa myös sukupolvien väliseen ymmärrykseen ja kommunikaatioon, säilyvähän rakennukset usein pitkään yli sukupolvien. Kun ajatellaan, että eettiset käsitykset rakentuvat rakennuksiin ja ovat siten olennainen osa arkkitehtuuria, niin se vaikuttaa myös siihen, miten arkkitehtuurin etiikkaa käsitellään. Arkkitehtuuriin ei sovelleta moraaliteorioita, kuten esimerkiksi liike-elämän etiikkaan, ikään kuin päälle liimattuina sanoina. Kun arkkitehtuuria tutkitaan ja arvioidaan, niin arkkitehdit, suunnittelijat ja poliitikot saatetaan moraaliseen vastuuseen tekemisistään, ja samalla saadaan esiin myös moraalisia argumentteja.⁶⁶⁴

Arvoja ja etiikkoja on kuitenkin kilpailevia ja erilaisia. Nykyisestä markkinataloudesta ja luottamuksesta tieteeseen ja teknologiaan voidaan myös etsiä omanlaistaan etiikkaa. Se perustuu jatkuvan taloudellisen kasvun ideologiaan ja uskoon, että teknologia ja tiede löytävät ratkaisut oleviin ja tuleviin pulmiin. Tämä lienee nykyisin vallitseva uskomus, ja sen mukaisesti rakennetaan ja muokataan ympäristöä.⁶⁶⁵

660 Levine, Miller, Taylor 2004, 102–103; 2011, ix.

661 Taylor, Levine 2011, 7–8.

662 Dücks 2011, 57–60.

663 Taylor, Levine, 2011, 38.

664 Ks. Levine & al. 2004, 111–112.

665 Ks. Caicco 2007, 10–11.

Ympäristöetiikka ja arkkitehtuuri

Modernin ympäristötietoisuuden myötä kehittyneeseen ympäristöfilosofiaan ovat alusta asti kuuluneet eettiset kysymykset. Vaikka päähuomion kohteena ovat olleet luonto ja luonnon arvot, paljon on keskusteltu myös luonnon ja kulttuurin erottelun keinotekoisuudesta.⁶⁶⁶ Rakennettu ympäristö on vaihtelevasti ollut mukana ympäristöfilosofiassa.⁶⁶⁷

Ympäristöeettiset teoriat voidaan jakaa antroposentrisiin ja ei-antroposentrisiin, joista jälkimmäiset perustuvat ajatukseen, että ihmisten intressien lisäksi on olemassa muita moraalisia arvoja, kuten että kaikki elävät organismit ja ekosysteemit kokonaisuuksina ansaitsevat moraalisen arvostuksen. Periaatteellisista eroista huolimatta eri arvoteorioiden kautta päädytään samantapaisiin johtopäätöksiin: globaalien ekosysteemien tuhoaminen on pysäytettävä, koska se uhkaa myös ihmisen hyvinvointia.⁶⁶⁸ Filosofi Craig Delanceyn mukaan ympäristöetiikan avulla arkkitehtuurille voidaan esittää eettiset suunnittelukriteerit: tulee suunnitella ja rakentaa niin, että hyödytetään kaikenlaisia organismeja ja niiden ekosysteemejä, ja oletetaan, että pienin harmi on suhteellinen hyöty. Se tarkoittaa resurssien kestävästä käyttöä ja paikallisen asutuksen ekologisen hyödyn maksimointia.⁶⁶⁹ Ekosysteemien huomioonotto ja luonnonvarojen kestävä käyttö ovat kuitenkin nykyhetken ja tulevaisuuden kysymyksiä, eikä tämänkaltaisen ympäristöeettinen tarkastelu ole mielekästä arkkitehtuurin historian etiikan tulkinnassa.⁶⁷⁰ 1900-luvun alussa ympäristöongelmaa ei ollut olemassa sellaisena kuin se nykyään tunnetaan.

Aiemmin (luku3) esitetty Dalia Nassarin ajatus siitä, että Goethen esittämän luontokäsityksen pohjalta on mahdollista päästä kestäväan ympäristöetiikkaan, on tämän tutkimuksen kannalta kiinnostava.⁶⁷¹ Se perustuu saksalaisessa varhaisromantiikassa kehitettyyn luonnon ja kulttuurin suhteeseen, jossa luonto nähdään dynaamisena kokonaisuutena, jossa ihmiset asuvat ja johon he osallistuvat.⁶⁷² Se että subjekti ja objekti, ihminen ja luonto muodostavat kokonaisuuden, johon kuuluu myös mielen (hengen) ja aineen yhteys on tärkeää tutkimuksen arkkitehtuurin etiikkaa koskevan käsityksen kannalta.

Fenomenologis-hermeneuttinen arkkitehtuuriin etiikka

Fenomenologis-hermeneuttisella arkkitehtuurin etiikka asettaa kyseenalaiseksi teknokapitalismin ja sen synnyttämän rakentamisen. Siinä painotetaan ympäristöstä huolehtimista, ihmisten tunteita ja symboleja sekä oikeudenmukaisuutta. Martin Heideggerin rinnalla fenomenologista arkkitehtuurin etiikkaa kehittivät Gaston Bachelard ja Mircea Eliade. Bachelardin *The Poetics of Space* ja Eliaden *The Sacred and The Profane* ilmestyivät molem-

666 Ks. Lähde, Ville 2010 (2014), Verkkosivusto Filosofia.fi.

667 Ks. Oksanen, Markku (2012). *Ympäristöetiikan perusteet*. Gaudeamus.; Haapala, Arto & Oksanen, Markku (toim.) (2000). *Arvot ja luonnon arvottaminen*. Gaudeamus, Helsinki. Oksanen, Markku & Rauhala-Hayes Marjo (toim.) (1999). *Ympäristöfilosofia – Kirjoituksia ympäristönsuojelun eettisistä perusteista*. Gaudeamus, Helsinki.

668 Delancey 2004, 151.

669 Sama, 152–153.

670 Sen sijaan rakennusten suojelua voidaan perustella myös ekologisin perustein: ekologisin rakennus on jo rakennettu eli rakennuksiin jo sitoutuneita luonnonvaroja säilyttämällä ja käyttämällä edelleen, voidaan luonnonvaroja säästää enemmän kuin purkamalla ja uutta rakentamalla.

671 Nassar 2014, 298. ”/.../only on the basis of the kind of careful empirical observation and rigorous ontological account of nature that we find in the work of J. W. von Goethe that an environmental ethic is possible. In Goethe’s approach, we find a notion of epistemological responsibility or obligation that offers the necessary first step toward developing a sustainable environmental ethics.”

672 Nassar 2014, 300. Nassar tuo esiin, miten epistemologian kannalta romantikkojen mukaan tieto oli mahdollista vain, jos tunnettu objekti (luonto) ei ole erillinen tuntevasta subjektista.

mat vuonna 1957. Bachelard kuvaa lyhyesti, miten talo suojaa mielikuvitusta, päiväunelmia ja minuutta (eksistentiaalista minän psykologiaa), kun taas Eliade käsittelee uskonnon, rituaalin ja myytin tilallisia аспектеja (temppele, axis mundi, kosmos, kaaos).⁶⁷³ Arkkitehtuurin etiikan kriittistä kehittämistä jatkoivat Gregory Caiccon mukaan ne, jotka ottivat vakavasti Heideggerin Husserl-kritiikin: Fenomenologinen elämismaailma ei ole ajaton olemus eikä vakava pohja, jolla nostalgia ja fantasia voidaan viattomasti suojata, vaan

*"a difficult negotiation between our intentions and the givenness of things within the history, culture and prejudices we are already immersed in as a condition of mortality."*⁶⁷⁴

Kriittisen asenteen edustajiksi hän lukee Alberto Pérez-Gómezin ja Karsten Harriesin.⁶⁷⁵

Heideggerin merkitys arkkitehtuurin etiikassa

Martin Heidegger on vaikuttanut sekä Harriesin että Pérez-Gómezin ajatteluun. Hänen vaikutuksensa näkyy sekä modernismin kritiikissä 1960- ja 70-luvulta lähtien että viime vuosikymmenten arkkitehtuurin etiikassa. Keskeisenä tekstinä voidaan pitää Heideggerin *Bauen Wohnen Denken* -kirjoitusta.⁶⁷⁶ Postmodernin edustajien modernismin kritiikki kohdistui pitkälti rationalismin ja teknologisen edistyksen aiheuttamiin ongelmiin, ja tämän kritiikin ytimestä löytyy usein Heideggerin ajattelua.⁶⁷⁷ Martin Woessner on osoittanut, miten esimerkiksi Kenneth Frampton on käyttänyt Heideggeria kamppaillessaan modernismin hybristä, sokeaa teknologiauskoa ja utilitaristisen tekniikan tyranniaa vastaan.⁶⁷⁸ Tässä kritiikissä arkkitehtuuria arvioitiin eettisin perustein. Woessner tuo esiin, että kritiikot kohtasivat myös Heideggerin "maalaisen provinsialismin" ja totalitaariset tendenssit.

Heideggerin mukaan etiikka filosofisesti ajateltuna, ei siis pelkästään käytännöllisenä tai väliaikaisena moraalina, piti palauttaa alkuperäiseen kreikkaan, eetokseen, missä eetos tarkoitti asuntoa, asuinpaikkaa. Siten etiikan kunnollinen ymmärtäminen edellytti maan päällä asumisen ymmärtämistä. Näin Heidegger yhdisti kysymyksen etiikasta kysymykseen olemisesta (ontologiaan). Etiikka ei ole sääntöjä ja ohjeita oikeaan käytökseen, vaan Heideggerin mukaan etiikka pohtii ihmisen asumista ja siinä mielessä yhdistyy ontologiaan. Ihmisen asumisen ajattelemisen on sen tutkimista, miten ihmiset ovat olemassa maan päällä. Heidegger haki ajattelua, joka vältti abstraktiot ja päätyisi olemiseen välittömällä tavalla. Woessnerin mukaan Heideggerille etiikka oli toissijaista, mutta hänen kiinnostuksensa asumiseen kasvoi jatkuvasti, erityisesti 1940-luvun lopulta 1950-luvulle, kun hän oli vielä opetuskiellossa natsimenneisyytensä vuoksi.⁶⁷⁹

Bauen Wohnen Denken -artikkelin otsikko kertoo jo olennaisen. Rakentaminen on ymmärrettävä asumisen funktioksi, ja Heideggerin mukaan myös ajattelu juurtuu asumiseen. Asuminen on Heideggerin mukaan se tapa, jolla kuolevaiset ovat maailmassa. Neli-jako, Heideggerin myöhemmän filosofian kosmologia, muodostuu maasta, taivaasta, jumalista ja kuolevaisista. Kuolevaiset asuvat nelijaossa suojelemalla sitä. Heidegger ei puhu arkkitehtuurin arkipäiväisestä ymmärtämisestä, vaan kyse on ihmisen olemassaolon olennaisesta tutkimisesta. Kuolevaiset etsivät asumisen luonnetta aina uudestaan, heidän täy-

673 Caicco 2007, 13. Caiccon mukaan näiden ajattelu tarjosi tukea myös taantumuksellisille traditionalisteille ja puheille palaamisesta kodin lämpöön ja mukavuuteen.

674 Sama.

675 Caicco 2007, 15. Muina hän mainitsee Joseph Rykwertin, Dalibor Veselyn, Juhani Pallasmaan, John Hejdukin, Edward Caseyn, David Abramini ja Susan Stewartin.

676 Ks. Heidegger (1951) 2000.

677 Woessner 2003, 25. Modernia urbanismia oli kritisoitu eettisin perustein jo aiemmin, esim. Lewis Mumford 1928 ja Heideggerin kritiikki asunnosta asumiskoneena 1929–30 -luennoissa.

678 Sama, 25. Sit. Frampton 1974 "On reading Heidegger", in *Oppositions* 2 (October).

679 Sama, 26–27.

tyy aina oppia asumaan. Ihmistä vaivaava kodittomuus ja muut (retoriset) äärimmäisyydet olivat muutenkin esillä sotien jälkeisessä filosofiassa.⁶⁸⁰ Heidegger uskoi ihmisen pääsevän kodittomuudestaan ajattelemalla olemista, ja hän tuotti poeettisen ihmisen asumisen peruskyvyksi. Ihminen kykenee rakentamaan vain, jos hän rakentaa ottamalla huomioon poetiikan.

*"Das eigentliche Bauen geschieht, insofern Dichter sind, solche, die das Maß nehmen für die Architektur, für das Baugefüge des Wohnens."*⁶⁸¹

Heidegger toteaa kaiken taiteen olevan olemukseltaan laajassa mielessä poeettista. Poeetiikka ei viittaa tässä kirjallisuuden lajiin, vaan runous on ikään kuin olemuksena kaikessa siinä, miten luova ihminen on suhteessa todellisuuteen.⁶⁸² Tässä merkityksessä poeettisuus rinnastuu Steinerin käyttämään "taiteellisuus" käsitteeseen (poetiikkaa käsitellään tässä luvussa myöhemmin).

Heideggerin teemoista arkkitehtuurikritiikkiin 1970-luvulta alkaen vaikuttivat lisäksi teknologiakritiikki, huoli ekologiasta nelijaon perusteella sekä kulutusyhteiskunnan kritiikki, jotka kaikki ovat säilyttäneet eettisiä. Woessner osoittaa, miten USA:ssa sekä vasemmistosuuntautuneet tutkijat ja toisaalta arkkitehtuurin avantgarden edustajat omaksuivat nämä teemat.⁶⁸³ Oikeastaan Heideggerin vaikutus näkyy vielä 2000-luvun arkkitehtuurin etiikassa, erityisesti silloin kun kritisoidaan rationalisaatiota, funktionalismin ääri-ilmiöitä ja kansainvälistä modernismia leimannutta formalismia. Woessner epäilee, ettei arkkitehtuurin etiikasta voi lainkaan kirjoittaa ilman Heidegger-viitettä.⁶⁸⁴

Karsten Harries toimi filosofina ja Heidegger-tutkijana Yalen yliopistossa ja hänen ensimmäinen julkaisunsa arkkitehtuurin eettisestä tehtävästä ilmestyi 1975, seuraava 1983 ja vuonna 1998 varsinainen kirja *The Ethical Function of Architecture*.⁶⁸⁵ Hänen ajattelunsa nojaa pitkälti Heideggeriin, mutta kirjassaan hän käsittelee myös tämän natsiyhteyksiä ja varoittaa tämän ajattelun houkuttelevasta yksinkertaisuudesta sekä romanttisista ja taantumuksellisista käsityksistä. Seuraavassa käsittelem lähinnä Harriesin ja Pérez-Gómezin esittämiä näkökantoja arkkitehtuurin etiikasta ja eettisestä tehtävästä. Tuon esiin erityisesti ajatuksia, joilla on yhteys Steinerin ajatteluun. Käytetyt sanat ja termit ovat osin erilaisia, mutta tavoiteltavat ilmiöt ja ajatukset pitkälti yhteisiä. Lisäksi on hyvä huomata, että Harries kirjoittaa arkkitehtuurin etiikasta pitkälti yksityisen/yksilön/(asuintalon) ja julkisen/yhteisön (kir-

680 Sama, 28–29.

681 Heidegger (1951) 2000, 197–198. "Das Dichten ist darum auch kein Bauen im Sinne des Errichtens und Einrichtens von Bauten. Aber das Dichten ist als das eigentliche Ermessen der Dimension des Wohnens das anfängliche Bauen. Das Dichten lässt das Wohnen des Menschen allererst in sein Wesen ein. Das Dichten ist das ursprüngliche Wohnenlassen. Der Satz: Der Mensch wohnt, insofern er baut, hat jetzt seinen eigentlichen Sinn erhalten. Der Mensch wohnt nicht, insofern er seinen Aufenthalt auf der Erde unter dem Himmel nur einrichtet, indem er als Bauer das Wachstum pflegt und zugleich Bauten errichtet. Dieses Bauen vermag der Mensch nur, wenn er schon baut im Sinne der dichtenden Maß-Nahme. Das eigentliche Bauen geschieht, insofern Dichter sind, solche, die das Maß nehmen für die Architektur, für das Baugefüge des Wohnens." "Das Dichten ist das Grundvermögen des menschlichen Wohnens. Aber der Mensch vermag das Dichten jeweils nur nach dem Maße, wie sein Wesen dem vereignet ist, was selber den Menschen mag und darum sein Wesen braucht. Je nach dem Maß dieser Vereinigung ist das Dichten eigentlich oder uneigentlich."

682 Passinmäki 2011, 63. Passinmäki on tutkinut Karsten Harriesia ja Heideggerin ajattelua. Väitöskirjassaan hän avaa ja tulkitsee sitä suhteessa arkkitehtuuriin.

683 Woessnerin mukaan esimerkiksi Kenneth Frampton nojasi pitkälti Heideggeriin, mutta hän lisäsi tähän marxilaisen sävyn ja epäili etenkin Heideggerin esoteerista olemisen käsitettä.

684 Woessner 2003, 28–33.

685 Sama, 36. Harries, Karsten 1975, *The ethical function of Architecture*, *Journal of Architectural Education* 29, 14–15; reprinted in Nesbitt, *Theorizing a new Agenda for Architecture*; Harries Karsten 1985, *The Ethical Function of Architecture*, in Idhe D. and Silverman, H.J. (eds) *Descriptions*, Albany: UNY Press.

kon) muodostamien poolien välillä.⁶⁸⁶ Tässä tutkimuksessa käsitellään lähinnä Harriesin ajatuksia arkkitehtuurin julkisista ja yhteisöllisistä eettisistä funktioista.

Arkkitehtuurin tehtävä

Karsten Harries lähtee Sigfried Giedionin lausumasta (1967), että nykypäivän arkkitehtuurin päätehtävä on tulkita ajallemme validia elämäntapaa. Hän määrittelee arkkitehtuurin eettiseksi funktioksi tehtävän auttaa artikuloimaan yhteistä eetosta. Tässä eetos tarkoittaa ihmisten tapaa olla olemassa maailmassa; heidän tapaansa asua. Autenttisen asumisen kautta arkkitehtuurin eettisenä funktiona on myös luoda olosuhteet autenttiselle yhteisölliselle elämälle.⁶⁸⁷ Eettinen tulee sanasta eetos: ihmisen eetos tarkoittaa hänen luonnettaan, luontoaan tai dispositiotaan. Yhteisön eetoksesta puhutaan samaan tapaan, se viittaa henkeen, joka vallitsee yhteisön toiminnoissa.⁶⁸⁸

Näin määriteltynä arkkitehtuurin päätehtävä on yleinen tai laaja, samaa voi sanoa kuvataiteen, kirjallisuuden, teknologian, monien nykyculttuurin piirteiden tehtäväksi. Toisaalta rakennetun ympäristön merkitys on myös poikkeuksellisen suuri, joka puolelta ulottuva ja jokaista ihmistä koskeva. Tätä näkemystä tukee myös esimerkiksi Colin Wilson, joka näkee arkkitehtuurin juurtuvan eettiseen siinä, missä se on vastuussa elämäntavalle. Hänen mielestään arkkitehtuuri ei ole esteetikkojen leikkikalu tai hyödyn palvelija, se on halutun elämäntavan ruumiillistuma, ja tämän tavoittelussa hän näkee myös arkkitehtuurin toden alkuperän. Wilsonin mielestä arkkitehtuurin perustava inhimillinen tehtävä on halu elämäntavan täyttymykseen.⁶⁸⁹ Kun tutkitaan historiaa, tehtäväksi asettuu aiemmin vallinneen elämäntavan ja yhteisön eetoksen lukeminen rakennetusta ympäristöstä ja rakennuttajien ja suunnittelijoiden intentioista.

Yhteisön yhteisen eetoksen artikulointi ymmärretään tässäkin tutkimuksessa yhdeksi arkkitehtuurin tehtäväksi. Sekä Giedion että Harries katsovat sen samalla edistävän yhteistä hyvää. Harries muotoilee asian niin, että arkkitehtuurin tehtävä on auttaa meitä löytämään paikkamme ja tiemme yhä disorientoivemmassa maailmassa.⁶⁹⁰ Eikä arkkitehtuuri vain tue yhteisön eetosta, vaan myös osallistuu kriittisesti sen rakentamiseen. Se ei vain kuvaa henkeä, joka vallitsee yhteisön toiminnoissa, vaan ideaalitalanteessa myös suuntaa sitä positiiviseen suuntaan. Taylor ja Levine taas toteavat, että paikat, joissa asumme ja työskentelemme muovaavat käytöstämme. Arkkitehtuuri konkretisoi identiteettiämme, keitä olemme, mitä meidän pitäisi olla ja miten meidän pitäisi elää ja ajatella. Tämä voi olla hyvinkin yksinkertaista: kalliissa talossa asuminen yhdistetään helposti menestykseen.⁶⁹¹

*"Architecture influences and coerces ourselves and others not only in virtue of the physical space it delimits, but also in its embodiment or projection of a worldview and ethos always in tension and tied to itself in various ways."*⁶⁹²

Näin erilaisista lähtökohdista lähtevät tutkijat näkevät arkkitehtuurin vaikuttavan voimakkaasti ihmiseen ja hänen elämäänsä. Sama tulee esiin myös edellisessä luvussa esitetyissä Steinerin ajatuksissa arkkitehtuurin merkityksestä. Hän halusi luoda rakennuksiinsa muo-

686 On hyvä muistaa myös Harriesin johtopäätöksissään toteama: nykyaikana tarvitaan arkkitehtuuria, joka luovuttamatta eettistä funktiotaan tietää, että siltä puuttuu auktoriteetti, eikä se voi eikä sen pidä tarjota muuta kuin epävarmoja otaksuvia ideaalisesta asumisesta (precarious conjectures about an ideal dwelling).

687 Harries 1998, 2–4.

688 Sama, 4.

689 Wilson 2007, 90, 85.

690 Harries 1998, 4.

691 Taylor, Levine 2011, 66.

692 Levine&al 2004, 110.

toja, jotka auttaisivat ihmistä orientoitumaan maailmassa ja kohti henkistä, mikä oli hänen päämääränsä. Hän pyrki rakennuksissaan välittämään ihmis- ja maailmankuvaansa, jota johdonmukaisesti käsitteli eri elämänalueilla.⁶⁹³ Hänen ohjauksensa ulottui elämäntapaan (ravinto, vaatetus), ja rakentamisen avulla hän pyrki myös kehittämään Dornachin yhteisöllistä elämää. Hän etsi rakennuksiinsa muotoja, jotka olisivat sopivia oman ajan ihmisille ja torjui aikansa avantgardistien tapaan historistiset tyyli. Hän myös toivoi Goetheanumin olevan "sielunkoti" ihmisille.

*"/.../, daß derjenige, der hier miterlebt die Arbeit und das ganze Sein in diesem Goetheanum, daß er hier, weil er Menschenverwandtschaft erlebt, dieses Haus empfinden könne wie ein menschliches Seelenheim."*⁶⁹⁴

*"Und weil so das Wollen derjenigen ist, die hier am Goetheanum wirken, deshalb glauben sie, daß in diesem Hause etwas von dem gefunden werden kann, was die Menschenseele wie ein Heim erfüllen kann. Etwas, was ihr ein verwandtschaftliches Gefühl gibt mit ihren Ursprüngen."*⁶⁹⁵

Kieli, representaatio, tyyli ja poetiikka

Määritellään arkkitehtuurin tehtäväksi tulkita ajalle validia elämäntapaa Harries olettaa samalla arkkitehtuurille hermeneuttisen, tekstin kaltaisen funktion. Hän olettaa, että rakennus muodoillaan kommunikoi jotakin. Se rinnastuu kieleen, joka ymmärretään laajemmassa merkityksessä: Voimme ajatella niin, että kaikki kommunikaatio nojaa johonkin koodikieleen.⁶⁹⁶ Jotta ajatus arkkitehtuurin kielestä on mielekäs, ei riitä se, että arkkitehtuuriteokset merkitsevät jotakin jossakin mielessä, vaan se että niiden intentiona on kommunikoida jotakin merkitystä.⁶⁹⁷ Tämä rinnastuu Skinnerin/Lukkarisen tapaan käsittää rakennus kielellisenä ilmaisuna, puheaktina.⁶⁹⁸ Harriesin mielestä arkkitehtuuriteoriaan sovellettava kielianalogia perustuu kuitenkin runouden diskurssiin ja retoriikkaan pikemmin kuin logiikkaan ja tieteen diskurssiin, johon kuuluvat totuusväittämät.⁶⁹⁹ Harriesin mukaan rakennuksen tyyliä ja sen erityistä tapaa rakennusosien muotoilussa (configuration of elements) voi pitää tässä mielessä kielenä: luottamalla koodiin se kommunikoi tiettyä eetosta, tiettyä tapaa olla maailmassa.⁷⁰⁰ Harriesin ajatus tyylin kyvystä kommunikoida tiettyä ymmärtämisen tai näkemisen tapaa on mielekäs tämän tutkimuksen kysymysten kannalta. Harries muistuttaa,

693 Steiner (1923) 2002, 154. "Aus Weltanschauung ist das Künstlerische immer hervorgegangen. Wahre Kunst wird zu aller Zeit aus dem inneren Welterleben hervorgehen. Zu ehrlichem, aber geistigem Welterleben möchte Anthroposophie die menschliche Zivilisation und menschliche Kultur führen."

694 Steiner (1921) 1996, 156–157. "Könnten Sie doch die Empfindung mitnehmen: Wir waren in einem menschlichen Seelenheim! In einem Heim empfindet man eben dasjenige, was Gefühl, Empfindung, das ganze Erleben hinweist auf die gemeinschaftlichen Vorgänge und Ursprünge. Daß so etwas empfunden werden könne wie die Zusammengehörigkeit, die brüderliche Zusammengehörigkeit der ganzen Menschheit, das ist dasjenige, was wir so gerne hineinlegen möchten in alles dasjenige, was hier bewirkt wird."

695 Steiner (1921) 1996, 193.

696 Harries 1998, 4, 89–90. "But often we give the term language a wider meaning. We may consider any communication relying on some code language. An expressive sigh, for example, or a style of building may be considered language in this sense. In this sense architecture, too, belongs to language, not because it makes assertions, nor because its saying can be translated without significant loss into spoken or written words, but because of its style and configuration of elements within that style."

697 Sama, 86.

698 Ks Luku 1, pääkäsitteet.

699 Harries 1998, 89. "If the language analogy has something to offer to architectural theory, it would seem to be the discourse of poetry to which we should look, rather than to the discourse of science with its true or false assertions— to rhetoric rather than to logic."

700 Sama, 90. "But even if such signs do not make assertions about what is the case, they nevertheless invite us to look things in a certain way and thus invite or even demand a certain behavior. In this sense even the most functional architecture may be understood as a sign or rather as a system of signs." Harries muistuttaa myös, että tyylillisellä yhtenäisyydellä ei ole mitään tekemistä syntaktisen yhtenäisyyden kanssa. 89.

että myös metaforinen puhe voi olla valaisevaa.⁷⁰¹ Pérez-Gómez painottaa poeettisen kielen merkitystä suunnittelussa, ja ymmärtää kielen ensi sijassa poeettisena ja metaforisena, mikä perustuu niin romantiikan näkemyksiin kuin filosofiseen hermeneutiikkaan ja Heideggerin ajatteluun.⁷⁰²

Harries erottelee symbolin ja representaation: ne molemmat edustavat tai merkitsevät jotakin muuta, itsensä ulkopuolella olevaa. Kuitenkin representaation täytyy jollain tavalla muistuttaa sitä, mitä se representoi, kun taas symboli voi, mutta sen ei tarvitse tehdä niin.⁷⁰³ Representaatio-käsitteellään Harries liittää arkkitehtuuriin kuvallisuuden funktion (pictorial function). Siten rakennuksen representaatioluonteen ymmärtäminen edellyttää sen ymmärtämistä, miten rakennus kuvaa eli käytetyn representaation muodon.⁷⁰⁴ Tämän tutkimuksen yhtenä tehtävänä on ymmärtää Goetheanumeissa tarkoitettua representaation muodot ja Steinerin symboli- ja merkityspuheeseen paneudutaan seuraavissa luvuissa.

Representaation käsitettä käytetään usein arkkitehtuurin etiikan tutkimuksessa. Representaatiolla voidaan tarkoittaa kontekstista riippuen edustamista, kuvaamista, esittämistä, merkitsemistä, havainnollistamista ja ilmenemistä.⁷⁰⁵ Arkkitehtuurissa representaatiota käytetään tavallisesti tarkoittamaan sitä, miten uusi läsnä oleva edustaa poissaolevaa. Tarja Knuuttila ja Aki Petteri Lehtonen kirjoittavat, että representaation kyky viitata tarkoittaa sen intentionaalisuutta: representaatio koskee jotakin, viittaa itsensä ulkopuolelle, ja intentionaalisuudella tarkoitetaan tietoisien tilojen ja niiden kielellisten ilmausten tunnusmerkkejä.⁷⁰⁶

Harries käyttää representaation rinnalla muotoa re-presentaatio, jolla hän pyrkii selventämään rakennuksen osin hankalaa representatiivista luonnetta.

*"To deserve to be called a work of architecture the house must represent a house, and by so doing, re-present itself as a house; Goethe might say, create the fiction of a house. The same can be said of church, a museum, a city hall, an airport. Representing other architecture, the work of architecture re-presents itself in the image of an ideal, thus creating fiction of itself. By its choice of what to represent and of the form of representation, it communicates a particular understanding of what is taken to matter in architecture, signifying a particular ideal of building and thus of dwelling."*⁷⁰⁷

Harriesin mukaan sama hermeneuttinen kehä, joka koskee kaikkea tulkintaa, koskee myös rakennusta ja sen palvelemaa elämäntapaa. Samaa tekstiä voidaan lukea eri tavoin ja löytää siitä erilaisia merkityksiä. Tarpeet, kiinnostus, ennakkoluulot ja merkitysten tunnistaminen tai aavistelu ohjaavat tulkintaa. Hän pitää rakennusta väistämättä myös tulkintana, ja siten sillä on hermeneuttinen funktio. Harriesin mielestä tulkinnan tarvetta ei olisi, jos asumisen vaatimukset voitaisiin määritellä niin selvästi ja täydellisesti, että rakentaminen voitaisiin jättää insinööreille. Hän näkee rakennuksen vastauksena elämäntavan tulkintaan.⁷⁰⁸

Harries erittelee arkkitehtuurin kommunikaation denotaatioita eli ensisijaisia funktioita/merkityksiä ja konnotaatioita eli toissijaisia funktioita/merkityksiä. Pohtiessaan denotaati-

701 Sama, 88–90.

702 Pérez-Gómez 2016, 11. *".../language as primarily poetic (metaphoric) and at odds with the more prevalent understanding of human languages as constructed, more or less arbitrary codes."* Metafora syntyy ruumiillisesta, maailmaan suuntautuneesta tietoisuudesta ja tarjoaa ihmisten kesken mahdollisuuksia kommunikaatioon. (183).

703 Harries 1998, 98.

704 Sama, 99. Harriesin mukaan arkkitehtuuri representoi rakennuksia ja denotoi rakennustyyppiä.

705 Knuuttila, Lehtonen 2010, 10.

706 Sama, 11.

707 Harries 1998, 119–120.

708 Sama, 147, 149.

oita ja konnotaatioita ja niiden sekoittumista hän päätyy ehdottamaan, että rakennukset eivät vain denotoi sellaisia rakennuksia, mitä ne ovat, vaan ne myös representoivat rakennuksia ja siten arkkitehtuuri on representaation taide.⁷⁰⁹ Hän käyttää esimerkkinä goottilaista kirkkoa, joka denotoi primääriä funktiotaan olla kirkko. Konnotaatioina hän pitää kirkon merkityksiä esim. kosmoksen kuvana, taivaan kaupunkina ja Jaakobin tikapuina. Kirkko representoi kirkkoa, merkitsee kirkkoa ja on kirkko. Kirkon ”kielen” ymmärtäminen taas edellyttää myös konnotaatioiden ymmärtämistä. Harries toteaa, että juuri konnotaatioilla rakennus väistämättä kommunikoi ideologista näkökulmaa (perspective), tapaa olla maailmassa, erityistä eetosta.⁷¹⁰ Tämän mukaisesti Goetheanumit denotoivat ja representoivat rakennusta antroposofisen liikkeen keskuspaikkana ja teatteri/esitystilana. Niiden toissijaiset merkitykset eli konnotaatiot liittyvät henkisen maailmankuvan ilmentämiseen ja niihin liittyvään metaforiseen puheeseen. Dornachin rakennukset viestivät maailmankatsomusta, ja orgaanisten muotojen voi tulkita viestivän vuorovaikutteista luontokäsitystä, joka käsitti sekä ulkoisen luonnon, luonnonlait, ihmiset ja jumalat. Antroposofisen arkkitehtuurin koodin voi ymmärtää Steinerin tarkoittamina abstrakteina tai metaforisina periaatteina ja toisaalta merkkeinä, kuten erikoisina ikkuna- tai kattomuotoina, jotka tekevät niistä tunnistettavia. Tarkemmin ensimmäisen Goetheanumin kommunikoimia merkityksiä käsitellään seuraavissa luvuissa.

Arkkitehtuurin representatiiviseksi funktioksi on määritelty myös tunnistamisen (recognition) kysymys, mikä Pérez-Gómezin ja Louise Pelletierin mukaan tarkoittaa taiteen kykyä täydentää jokapäiväinen kokemuksemme eksistentiaalisesta puutteesta, ja sen kykyä tehdä meidät henkisesti kokonaisiksi. Heidän mielestään arkkitehtuuri tunnistetaan sen kehystämien toimien ja rituaalien kautta, mikä antaa ajalle ja tilalle inhimillisen mitan, ja samalla paljastaa näkymättömän läsnäolon arkipäivän maailmassa. He päätyvät toteamaan, että uuden tunnistaminen tutussa on myös itsetuntemusta ja ehkä ainoa pysyvä piirre todessa taiteessa ja runoudessa läpi historian.⁷¹¹

Kun Steiner puhuu siitä, että rakennuksessa (ensimmäinen Goetheanum) ihmisen itsetuntemus lisääntyy, hän tuo siihen mukaan henkisen tarkoituksen. Samalla hän liittyy mysteeriperinteeseen, jossa ihmisen oman olemuksen tuntemista on pidetty tärkeänä.

*”Wer durch das Hauptportal eintrat, zu dem sollte das Ganze auf künstlerische Art sprechen: ‘Erkenne die wahre Menschenwesenheit.’ So wollte man den Bau zu einer Heimstätte der Erkenntnis gestalten, nicht zu einem Tempel.”*⁷¹²

Lähtökohtana on, että muodot merkitsevät, tuntemattoman tai uuden kautta voi tunnistaa tuttua, itseään. Goetheanumeissa käyneet ovat voineet eri vuosikymmenillä tunnistaa tilojen ja niiden muotojen yhteyden siihen, mitä tilassa on puheina ja taide-esitysten kautta ilmaistu.

Harriesin tyylikäsike, joka ilmaisee tiettyä aikaa ja tietyssä paikassa olleen yhteisön eetosta, kytkee tulkintaan luontevasti myös eettisen. Hänen mukaansa suurten historiallisten tyylien melko pitkälle mennyt yhtenäisyys teki näkyväksi elämäntavan yhtenäisyyden, jaetun eetoksen.⁷¹³ Monet tyyleistä kirjoittaneet eivät ajatelleet tyylin kuuluneen yhdelle taide-teokselle tai taiteilijalle, vaan nimenomaan yhteisölle. Harries toteaa myös, ettei taide-teoksen suuruus perustu sen voimaan antaa meidän tulla sulautetuiksi siihen, vaan sen

709 Sama, 96.

710 Sama, 92. Koska tämän päivän arkkitehtuuria leimaa epävarmuus toissijaisista funktioista ja epävarmuus ideologisesta näkemyksestä, hän pitää epäluottamusta kaikkiin ideologioihin juuri sinä näkemyksenä, mitä arkkitehtuuri nykyisin useimmiten kommunikoi.

711 Pérez-Gómez, Pelletier 2000, 388.

712 Steiner (1923) 1961, 315; D.G. 4.2.1924.

713 Harries 1998, 59.

kykyyn valaista inhimillistä tilannetta. Siten suuri taide tarjoaa jaetun katsomistavan, joka tarkoittaa myös arvostustapaa. Jos arkkitehtuuri onnistuu tulkitsemaan ajallemme validia elämäntapaa, sillä on Harriesin mukaan oltava tyyli, ei yksilön, vaan tietylle yhteisölle, tietynä aikana ja tietylle alueelle kuuluvana. Tyyllillään rakennus kommunikoi tiettyä tapaa, joka antaa meidän ottaa määrätyn asenteen kaikkea kohtaamaamme kohtaan, ja hän pitää tärkeänä kommunikaation välineenä ornamenttia.⁷¹⁴ Harriesin tarkoittamassa mielessä Dornachin rakennusten tyyli ilmaisee antroposofisen yhteisön eetosta, ja yhtenäisyys tekee edelleen näkyväksi tätä eetosta, ehkä myös tuon yhteisön elämäntapaa 1900-luvun alussa. Tämän eetoksen ovat parhaiten ymmärtäneet ne, jotka ovat jakaneet antroposofisen liikkeen maailmankuvan. Vahvimmillaan yhteinen katsomistapa on todennäköisesti ollut rakentamisaikana, jolloin rakennustyö vaati osallisuutta ja suuria ponnisteluja. Esitelmissään Steiner myös rakensi yhteistä katsomis- ja ymmärtämistäpaa.

*”Wenn Anthroposophie sich eine bauliche Umhüllung schafft, in der sie wirken soll, dann muß sie dieser baulichen Umhüllung ihren eigenen Stil geben, wie auch ältere Weltanschauungen ihren baulichen Umhüllungen den entsprechenden Stil gegeben haben.”*⁷¹⁵

*”Und rein künstlerisch ist für das Goetheanum entstanden, was man einen Baustil nennen kann, der von der Symmetrie, Wiederholung und so weiter zu dem übergehen mußte, was in den Formen des organischen Lebens atmet.”*⁷¹⁶

Maailmankuvan ilmaiseminen taiteessa ja arkkitehtuurissa tarkoitti Steinerille sitä, että taide syntyi samasta lähteestä kuin antroposofian ideat, joita ilmaistiin esitelmissä ja teksteinä. Se ei tarkoittanut ideoiden ilmaisua symboleina tai allegorioina.

*”Denn die Seelenkräfte, welche diesen Ideengehalt gestalten, dringen in die Geistigkeit vor, aus denen auch die künstlerische Schöpferkraft kommen kann. Was man aus anthroposophischer Erkenntnis heraus in Gedanken formt, das steht für sich da. Man hat gar nicht das Bedürfnis, es in einer Halbkunst symbolisch auszudrücken. Dagegen hat man durch das Erleben derjenigen Wirklichkeit, welche Anthroposophie enthüllt, das Bedürfnis, in Formen, in Farben künstlerisch zu leben. Und diese Farben, diese Formen leben wieder für sich. Sie drücken keine Ideen aus.”*⁷¹⁷

Etiikan merkitys arkkitehtuurissa

Pérez-Gómez pitää eettisyyttä arkkitehtuuridiskurssin pääasiana. Hän lähtee siitä, että arkkitehdin tulee osallistua kulttuurin lingvistiseen ulottuvuuteen. Arkkitehti ei ole mystinen luoja, joka operoi kielen ulkopuolella, eikä tuottava insinööri, joka operoi matemaattisella kielellä. Kutakin projektia varten arkkitehdin on etsittävä sopiva kieli, joka kehystää projektia yhteisen hyvän nimissä ja kieli on erilainen jokaiselle tehtävälle. Hänen mielestään tällaisesta teoriasta syntyvä käytäntö ei voi olla välineellinen sovellus tai totalisoiva operaatio, jota voitaisiin soveltaa universaalisti yksilön tyylinä tai metodina. Se voitaisiin käsittää pikemmin verbinä kuin heterogeenisten tuotteidensa kautta: kyseessä on arvoja sisältävä prosessi.⁷¹⁸ Ekspressionistisista arkkitehdeista esimerkiksi Hugo Häring painotti voimakkaasti jokaisen rakennustehtävän asettamia vaatimuksia.⁷¹⁹ Samaten Steiner pai-

714 Sama, 62–63.

715 Steiner (1921) 1996, 132.

716 Steiner (1923) 1961, 312.

717 Steiner (1923) 1961, 311.

718 Pérez-Gómez 2008, 205.

719 Ks. Wilson 2007, 98.

notti tehtävän mukaista suunnittelua, mikä näkyi Goetheanumia ympäröivien rakennusten erilaisuudessa.

Aidon arkkitehtuurin, oikeastaan kaiken rakentamisen, pitäisi saada meidät tuntemaan olomme mukavaksi ja samalla epämukavaksi. Harriesin mukaan sen vuoksi arkkitehtuurin, kuten kaiken taiteen, pitäisi täyttää meidät unelmilla paremmasta maailmasta ja aidosta yhteisöstä. Jotta olisimme kotona maailmassa, me emme tarvitse vain suojaa, vaan meidän pitää valaista tuo maailma myyteillä, ovat ne sitten jumalia tai jumala tai oikeuksia ja hyveitä. Harriesin mielestä rakennuksen tulee omata mytopoeettinen⁷²⁰ ja samalla väistämättä julkinen ja poliittinen funktio. Arkkitehtuuri voi joko palvella vanhoja tai esitellä uusia jumalia, se voi olla konservatiivista tai vallankumouksellista.⁷²¹ Arkkitehtuurin eettinen funktio on väistämättä myös julkinen. Pyhä ja julkinen tarjoavat yhteisölle keskustan (tai keskustoja), ja suhteuttamalla itsensä tuohon keskusta yksilö tavoittaa tunteen paikastaan historiassa ja yhteisössä.⁷²² Siihen mitä tulee kirkon tilalle, sen menetettyä vanhan ja merkittävän asemansa yhteisön keskuksena, palataan seuraavissa luvuissa.

Harriesin mukaan arkkitehtuurin ydin on viedä meidät pois arkipäivästä, mutta vain palataksemme siihen, entistä avoimemmin silmin ja suuremmalla tietoisuudella siitä, mikä merkitsee. Hän näkee arkkitehtuurin eettisen funktion siinä, että se kutsuu meidät pois arjesta, muistuttaa meille arvoista, jotka vallitsevat elämässämme yhteiskunnan jäsenenä, ja johtaa meitä kohti parempaa elämää, vähän lähemmäksi ideaalia. Hän uskoo, että arkkitehtuurin yksi tehtävä on säilyttää ainakin palanen utopiaa, joka muistuttaa unelmista toisesta ja paremmasta maailmasta.⁷²³ Korkeimpana arkkitehtuurin funktiona Harries pitää sitä, mikä se on aina ollut: olla paikka, missä ihmiset tulevat yhteen ja toteavat/tunnistavat itsensä yhteisön jäsenenä, missä ihmiset juhlivat elämiensä keskeisiä kohtia, koska ne ylläpitävät ja antavat merkityksen olemassaolollemme.⁷²⁴

Goetheanumeissa henkisyys ja jumalat ovat, suunnittelijan mukaan, läsnä. Steinerin arkkitehtuuripuhetta leimasi suuntautuminen tulevaisuuteen ja usko siihen, että ihmiskunta kehittyä hyvään, henkisempään suuntaan. Niin myös hänen esittämistään periaatteista lähtevää arkkitehtuuria rakennettaisiin enemmän ja eri puolille maailmaa. Ajatuksen yleisestä henkistymisestä voi nyt sata vuotta myöhemmin todeta olleen utopia. Harriesin tarkoittama arkkitehtuurin synnyttämää epämuukavuuden tunne rinnastuu osin siihen, miten Steiner kirjoittaa ensimmäisen Goetheanumin aiheuttamasta vieraantumisen tunteesta.

*"Es soll aber nicht in Abrede gestellt werden, daß an dem Bau manches befremdlich sein mußte für denjenigen, der zunächst mit gewohnten Vorstellungen von Architektur an ihn herantrat. Das aber lag in seinem Wesen; und es konnte nicht anders sein."*⁷²⁵

Oikealla asenteella saapuvat taas voisivat saada salissa istuessaan kokemuksen levosta ja rauhasta sekä jumalten puheesta:

*"Wenn wir da sitzen werden in unserem Bau, so müssen wir die Empfindung haben, daß wir ruhen können und daß dann die Götter zu uns sprechen."*⁷²⁶

720 Tieteen termipankki, Kirjallisuudentutkimus: mytopoeettinen. Mytopoeettinen tulee kreikan sanasta *mythopoeia* = myyttien tekeminen.

721 Harries 1998, 282.

722 Sama, 287. "Individuals gain their sense of place in a history, in a community, by relating their dwelling to that center."

723 Sama, 282, 291.

724 Sama, 365.

725 Steiner (1923) 1961, 316.

726 Steiner (1914)1982, 72.

Steiner totesi rakennuksen tehtävän muodostuvan siitä, että sen muodot ja muotoyhteydet puhuisivat sydämelle, mielelle ja sielulle, kun ihminen olisi rakennuksessa.⁷²⁷

Maailmankaikkeus, rakkaus ja etiikka

Esoteeristen liikkeiden ja ekspressionististen arkkitehtien sanastoon kuuluivat kosmos, rakkaus ja etiikka, mutta vallitsevasta tieteellisestä keskustelusta ne olivat pitkään poissa. Arkkitehtuurin yhteydessä rakkaudesta puhutaan nykyään harvemmin, kuitenkin kirjansa *Built upon Love* (2008) johdannossa Pérez-Gómez perustelee lähtökohtansa:

*"This book argues that the materialistic and technological alternatives for architecture – however sophisticated and justifiable they may be, in view of our historical failures – do not answer satisfactorily to the complex desire that defines humanity. As humans, our greatest gift is love, and we are invariably called to respond to it. Despite our suspicions, architecture has been and must continue to be built upon love."*⁷²⁸

Steinerin arkkitehtuuripuheessa rakkaus on esillä, se on myös keskeistä eettisessä individualismissa.

*"Die Kunst ist ein fortdauernder Befreiungsprozeß des menschlichen Geistes und zugleich die Erzieherin der Menschheit zu dem Handeln aus Liebe."*⁷²⁹

*"/.../das Haus der Sprache, das sprechende Haus, das in all seinen Wänden lebendige Haus, meine lieben Freunde, laßt uns das in Liebe zur wahren Kunst und damit auch in Liebe zur wahren Geistigkeit und damit auch in Liebe zu allen Menschen erbauen!"*⁷³⁰

Rakentamisaikana Steiner puhui ensimmäisestä Goetheanumista myös puheen talona, puhuvana ja elävänä talona, joka rakennettiin rakkaudesta oikeaan taiteeseen, toteen henkisyteen ja kaikkiin ihmisiin.

Varhaisissa kulttuureissa, antiikissa ja vielä keskiajalla arkkitehtuuria pidettiin maailmankaikkeuden kuvana ja analogisena maailman järjestykselle. Tästä käsityksestä luovuttiin vähitellen, mutta romantiikan aikana ajatukset poeettisesta arkkitehtuurista ja siihen liittyvästä ihmisen ja luonnon yhteydestä tulivat taas esiin. Ne saivat kuitenkin 1800-luvun mittaan väistyä esimerkiksi Jean-Nicolas-Louis Durandin (1760–1834) esittämän positivistisen, käyttökelpoisuuteen ja tehokkuuteen perustuvan arkkitehtuuriteorian tieltä. Arkkitehtuurin illusorinen ja ilmaiseva luonne menetti merkitystään ja arkkitehtuurin tuli toimia kielen ja tulkinnan ulkopuolella.⁷³¹ Pekka Passinmäki käsittelee tätä muutosta luontosuhteen kautta: Suhde luontoon muuttui ihmiskeskeiseksi, luontoa alettiin lähestyä rationaalisen ajattelun pohjalta, ihmisestä tuli subjekti ja luonnosta objekti. Näin aiemmin yhtenäisenä koettu maailma pirstoutui 1600-luvun lopulta alkaen. Arkkitehtuurin poetiikka hylättiin ja arkkitehtuuri muuttui teknologiaksi. Uudella rationaalisuutta korostavalla aikakaudella tieteestä tuli ainoa legitiimi todellisuuden kuvaamisen tapa, eikä jumalaa enää tarvittu todellisuuden selittämisessä.⁷³² Fenomenologian myötä kosmos palasi arkkitehtuurikeskusteluun. Passinmäki pitää Heideggerin ajattelua, missä todellisuuden kokonaisuus jäsentyy itseorganisoituvana kos-

727 Steiner (1914)1985, 5. "Denn darinnen wird gerade die Aufgabe des Baues bestehen, daß die Herzen und Seelen in Bewegung kommen, wenn sie den Formen und Formzusammenhängen gegenüberstehen und nicht in verstandesmäßiger, symbolischer Weise die Sache deuten, sondern Herz und Sinn und Seele sprechen lassen, wenn Sie sich im Raum des Baues und um den Bau herum befinden."

728 Pérez-Gómez 2008, 3.

729 Steiner (1890–1891)1985, 41.

730 Steiner (1914)1982, 74.

731 Pérez-Gómez 2008, 163–165.

732 Passinmäki 2011, 4–5.

moksena, suorana jatkeena antiikin kosmosajattelulle.⁷³³ Nelijako tuo taas ihmisen ja maailman samaan kokonaisuuteen, ja siitä tulee perusta arkkitehtuurin poetiikalle. Passinmäen mukaan antiikin arkkitehtuuri oli poeettista, koska se toi esiin koko kosmoksen noudattamaa järjestystä. Hän muistuttaa myös, että poeettisen arkkitehtuurin tulee myös sitoutua tiettyyn aikaan ja paikkaan, historialliseen todellisuuteen. Suomalaisen fenomenologin Lauri Rauhalaan mielestä Heidegger ja Husserl edustivat nykyaikaista kosmos-ajattelua, jossa ihminen ei ole maailmasta irrallinen vaan toteutuu yhdessä maailman kanssa. Passinmäki pitää siis fenomenologiaa paluuna poeettiseen, sillä vain jos ihminen nähdään osana maailmaa, hän voi toimia poeettisesti.⁷³⁴ Ajatuskulut liittyvät myös romantiikan maailmankuvaan.

Myös Steiner näki ihmisen osana maailmaa, kosmosta, kuten ylipäättään esoteerisissa liikkeissä nähtiin. Hän näki myös ensimmäisen Goetheanumin olevan yhteydessä kosmokseen:

*"Und wenn im Sinne einer solchen anthroposophischen Weltanschauung der Mensch diesen Bau betritt, so muß er seine eigene Wesenheit finden. Das ist in dem begründet, was eben gesagt worden ist. Und er muß, indem er drinnen ist, den Bau so empfinden, wie wenn er sich als Mensch, als Mikrokosmos nicht beengt fühlte durch den Bau, sondern durch die ganzen Bauformen mit dem Universum, mit dem Makrokosmos in einer äußerlichen Verbindung wäre."*⁷³⁵

Taiteellisuus ja poeettisuus

Tavassa, jolla fenomenologit käyttävät *poeettisen* käsitettä arkkitehtuurissa, on yhtäläisyyksiä Steinerein *taiteellinen*-käsitteen kanssa. Arkkitehtuuriaan kuvatessaan Steiner puhuu usein taiteellisesta tai aidosti taiteellisesta. Tämän käsitteen avulla hän myös torjuu symbolit ja allegoriat, jotka muodostetaan ajattelun avulla.⁷³⁶ Edellisessä luvussa Steinerein taiteellisuus-käsite on esillä monta kertaa. Sanalla on vanhahtava kaiku, kun taas poeettisuus kuuluu myös moderniin kielenkäyttöön. Steinerein teksteissä taiteellisuuden voisi useimmiten korvata poeettisuus-sanalla. Esimerkiksi:

*"Wir müssen uns schon klar sein darüber, daß gerade das künstlerische Element eine Aufbesserung unserer ganzen Zivilisation braucht, daß der Mensch wiederum lebendig-künstlerisch in die Welt hineingestellt werden muß. Dann aber muß man auch alles Weltenwesen und Weltenleben wiederum künstlerisch sehen können."*⁷³⁷

*"/.../jenen Innenraum zu schaffen, der in seinen Farben- und Formenwirkungen und in anderem, was er an künstlerischen Darbietungen in sich enthält."*⁷³⁸

*"/.../ denn man wird in den Formen, die als künstlerische – ich möchte sagen – Eindrucksformen uns da umgeben, den Abdruck dessen sehen /.../"*⁷³⁹

*"Der Bau soll durchaus aus der künstlerischen Empfindung heraus erlebt werden können und ist auch aus diesen künstlerischen Empfindungen heraus in seinen Formen, in all den Einzelheiten, entstanden."*⁷⁴⁰

Kuten edellä todettiin, Heideggerin mukaan kaikki taide on olemukseltaan laajassa mielessä poeettista. Poetiikka on ikään kuin olemuksena kaikessa siinä, miten luova ihminen on suh-

733 Sama, 5, 13.

734 Sama, 31, 57–58.

735 Steiner (1921) 1996, 134–135.

736 Steiner (1921) 2017, 60. "In dem gesamten Dornacher Bau findet sich nicht ein einziges Symbolum. Alles dasjenige, was dargestellt wird, ist in die künstlerische Form übergeflossen, ist unmittelbar empfunden."

737 Steiner (1923) 2002, 120.

738 Steiner (1911) 1982, 25.

739 Steiner (1914) 1982, 61.

740 Steiner (1921) 1996, 109.

teessa todellisuuteen. Pekka Passinmäki selvittää ja erittelee Martin Heideggerin filosofiaa väitöskirjassaan *Arkkitehtuurin uusi poetiikka*. Passinmäen mukaan on keskeistä ymmärtää poetiikka tietynlaisena lähestymistapana. Kun ihminen lähestyy luontoa teknologisesti, keskeisellä sijalla ovat hallinta ja luonnon pakottaminen ihmisen tarpeisiin. Poeettisessa lähestymistavassa ihminen ottaa vastaanottavan ja vastaavan asenteen luontoa kohtaan. Tältä pohjalta hän lähestyy poeettista asumista ja rakentamista.⁷⁴¹ Passinmäki kuvaa, miten silleen jättäminen on keskeistä taiteen kokemisessa ja tekemisessä. Heideggerin mukaan se tapahtuu mietiskelyssä, joka ei ole älyllistä ajattelua ja ymmärtämistä, vaan ajattelusta pidättäytymistä ja mielen tyhjentämistä sekä tästä seuraavaa avoimen todellisuuden kokemista eletyssä kehossa. Kyse on meditaatiosta, johon luominen ja taiteen kokeminen liittyy.⁷⁴² Steiner määrittelee tämän ”avoimen todellisuuden” henkiseksi todellisuudeksi, jossa ihminen on yhteydessä maailman luoviin voimiin ja joka voidaan tavoittaa meditaatioharjoituksin. Hän kuvaa, miten tavallisen ajattelun ja havainnoin hiljentyessä syntyy aivan erilainen ajattelu, joka virtaa tuntemisesta ja tahtomisesta, mikä on oikeastaan ajattelua muodoissa.⁷⁴³

Heideggerin mukaan luomisessa ei ole tärkeää aktiivinen tahdonvoimainen tekeminen vaan todellisuuden tapahtuminen, maailman maailmoiminen, johon myös ihminen osallistuu. Luova tekeminen ei ole hallintaa ja pakottamista vaan vastaanottamista ja vastaamista. Todellisuus ”puhuu” ja ihminen vastaa tähän puhutteluun. Myöskään rakentamisen ei pidä olla pakottamista ja hallintaa vaan vastaanottamista ja vastaamista. Rakentaminen on asumisen sallimista.⁷⁴⁴ Steinerin käsityksen siitä, miten arkkitehti luo muotoja sielunsa tiedostamattomista syvyyksistä, joissa hän on yhteydessä maailman luoviin voimiin, voi hyvin rinnastaa Heideggerin käsitykseen. Vastaavaa on myös Steinerin ajatuksessa, että tietyissä luomisen vaiheissa annetaan kaikkien ajatusten kadota ja seurataan puhtaasti taiteellista muotoa.⁷⁴⁵ Hallinnasta ja pakottamisesta luopumisen voi tulkita näkyvän myös Steinerin jatkuvassa teoreettisen ja abstraktin ajattelun kieltämisessä ja kokemisen painottamisessa.⁷⁴⁶

Heideggerin mielestä ihmisen luovan työn perusta on ruumiillisuudessa, erityisesti käden taidoissa, ja hän vertaa ajattelua kädentaitoihin. Hänen mielestään poeettinen suhde maailmaan on saavutettavissa juuri käsityössä.⁷⁴⁷ Vastaavasti Steiner kuvasi, miten kuvanveistäjä on yhteydessä maailman luoviin voimiin, ja hän piti myös tärkeänä ensimmäisen

741 Passinmäki 2011, 2.

742 Sama, 116.

743 Steiner (1918)1985 b, 130. ”/.../in diesem Sehtum hört das gewöhnliche Vorstellen und Wahrnehmen auf, aber es tritt eine Art von ganz anderem Denken ein, das aus Fühlen und Wollen fließt, ein Vorstellen, das eigentlich Denken in Formen ist, das unmittelbar, indem es denkt, Formen der Kraftverteilung im Raum darstellen könnte, Maßverhältnisse im Raum.” (1918)1985 b, 131. ”Wer in die geistige Welt eindringen will, der muss als Denker etwas haben, was in sich plastische oder architektonische, aber lebende Formen schafft. Dadurch kommt man darauf, daß der Künstler in ein Erleben von Formen im Unterbewußtsein eintritt. Sie streben herauf, füllen seine Seele an, setzen sich um in gewöhnliche Vorstellungen, die sich zum Teil errechnen lassen; sie werden umgesetzt in das, was dann künstlerisch gestaltet ist. Der Architekt und der Bildhauer sind Durchgangselement für das, was der Seher als Vorstellen und Wahrnehmen in der Geisteswelt erlebt. Es schleicht sich hinein in die Organisation des Architekten das, was der Seher als Form erfasst für sein Denk- und Wahrnehmungsleben.”

744 Passinmäki 2011, 116.

745 Steiner (1923) 2002, 116. ”Man ist dann auch nicht versucht, Ideen symbolisch zu formen oder gar allegorisch nachzubilden, sondern man ist versucht, alle Ideen an einen bestimmten Punkt hinfließen zu lassen und rein der künstlerischen Form zu folgen. So ist das Goetheanum als Architektur, wenn ich mich des harten Ausdrucks bedienen darf, ganz ideenlos entstanden, bloß indem die Formen gefühlt worden sind, aber aus dem Geiste heraus gefühlt worden sind. Und so sollte man auch das Goetheanum anschauen, nicht erklären.”

746 Ks. Steiner (1923) 2002, 46. ”/.../ denn aus keinerlei Art von theoretischem Verstehen kommt eigentlich der Impuls zum künstlerischen Schaffen, sondern da muß schon etwas Kräftigeres, etwas Elementarerer wirken als nur ein theoretisches Verstehen.”

747 Passinmäki 2011, 116.

Goetheanumin veistokoristelun tekemistä käsin, samaten hän suri sen puuttumista toisessa Goetheanumissa.

Heideggerin mukaan arkkitehtuuri oli poeettista antiikin aikana, kun suhde luontoon oli luontokeskeinen, ja luonnon ja kosmoksen välille tuli ikään kuin yhtäläisyysmerkki. Tämä jatkui vielä keskiajalla (mikrokosmos-makrokosmos), ja vasta uudella ajalla suhde muuttui ihmiskeskeiseksi.⁷⁴⁸ Antiikin arkkitehtuuri oli Heideggerin mielestä poeettista, koska se toi esiin koko todellisuuden noudattamaa järjestystä.⁷⁴⁹ Holistinen suhtautuminen maailmaan kuului esoteeristen liikkeiden ja Steinerein ajatteluun, ja se muistuttaa myös varhaisromanttikkojen luontokäsitystä.

*"/.../daß man sich verbunden hat mit der schaffenden kosmischen Welt selber; daß man auch an den Pflanzenmetamorphosen dies umfaßt, daß man also auch, was in der Natur waltet und webt, auf einer anderen Stufe erfaßt; daß das, was man tat, nicht menschliches Allegorisieren war, sondern daß man sich gewissermaßen hineinverwoben hat in das Naturschaffen, und nun wie die Natur schuf."*⁷⁵⁰

Kenneth Framptonin määrittelemänä poeettisuus painottaa ihmisen kokemuksellisuutta, kun ihminen astuu keskelle arkkitehtuuria kehollisena olentona. Poeettisuuteen liittyvät tuntoaisti ja muut aistit.⁷⁵¹ Tämä rinnastuu tapaan, millä Steiner kuvasi ihmisen eläytymistä muotoihin tunteella ja sydämellä.⁷⁵² Passinmäki toteaa vielä, että oman kehon ja mielen kokeminen ykseydeksi on edellytys itsen ja maailman samuuden kokemukselle ja poeettisen arkkitehtuurin luomiselle.⁷⁵³

Etiikan ja poetiikan yhteys

Pérez-Gómez tuo etiikan ja poeettisuuden keskusteluun mukaan sekä halut että kriittisyyden. Arkkitehtuurin tulisi – elokuvan ja runouden tapaan – löytää eettinen käytäntönsä poeettisessa ja kriittisessä kyvyssä osoittaa ihmiskunnalle kulttuurisesti merkittäviä kysymyksiä. Hänen mielestään arkkitehtuuri voi paljastaa arvoituksia jokapäiväisten tapahtumien ja objektien takaa. Sen poeettinen kuva sekä horjuttaa, että on produktiivinen. Pérez-Gómez kirjoittaa arkkitehtuurin avaavan halun tilan, jossa fiktio sekoittuu ihmistoimiin:

*" /.../it entices the inhabitant/participant to reach out to know and engage desire without being destroyed, transcending rather than hiding our mortal condition."*⁷⁵⁴

Etiikan ja poetiikan yhteyttä hän etsii pohtimalla arkkitehdin toivetta luoda kaunista maailmaa ja samalla tehtävää luoda parempi paikka yhteiskunnalle. Muodon ja funktion välinen polariteetti on pakotettu, koska siinä asetetaan vastakkain taide ja sosiaaliset intressit ja samalla etiikka ja poeettinen ilmaisu. Niillä on kuitenkin pitkä yhteinen historia antiikista lähtien. Pérez-Gómez pääättelee, että ihmisen monimutkaisten halujen ytimessä on merkitsevä paikka, jossa asua. Hän rinnastaa arkkitehtonisen merkityksen kokemisen eroottiseen tietoon, joita molempia hän pitää primääreinä ihmiskehon kokemuksina. Ne ottavat

748 Sama, 7, 15.

749 Sama, 13.

750 Steiner (1923)1993, 18. Kapiteelien muotoilua kuvatessaan Steiner selitti yhteydestä luovaan maailmaan, mikä kattoi myös kasvimetamorfoosin, ja että ihminen oli mukana luonnon luomisessa ja loi kuin luonto.

751 Passinmäki 2011, 108.

752 Steiner (1920)1985, 192. "Bedenken Sie doch nur, wie stark man der Plastik und der Architektur gegenüber das Gefühl hat einer gewissen Innerlichkeit des Erlebens, trotzdem Plastik und Architektur scheinbar im äußeren Material äußerlich bilden: Man erlebt bei der Architektur innerlich die Dynamik, man erlebt innerlich, wie die Säule den Balken trägt, wie die Säule sich ins Kapital hinein ausgestaltet. Man erlebt dasjenige, was äußerlich gestaltet ist, innerlich mit. Und in einer ähnlichen Weise ist es bei der Plastik der Fall."

753 Passinmäki 2011, 115.

754 Pérez-Gómez 2008, 204–205.

paikkansa maailmassa ”siinä olemassaolon esirefleksiivisessä perustassa, missä todellisuus ensin annetaan.”⁷⁵⁵ Tässäkin vaikuttaa Heideggerin ajatus etiikan, asumisen ja ontologian läheisestä suhteesta. Pérez-Gómez kuitenkin määrittelee halun olevan se, mikä kutsuu meitä olemaan itsemme ja hän kutsuu sitä myös inspiraatioksi. Halu kutsuu meitä itsemme ulkopuolelle tuntemattomaan, se dekonstruoi minuuden löytääkseen itsensä osallisena täydemässä kokonaisuudessa. Tuntematon on tuttua, ja hänen mielestään ruumiillistuneen muiston tietona tiedämme, mistä inspiraatio tulee. Hän korostaa tämän tiedon ruumiillisuutta. Kyse ei ole abstraktin idean käsitteestä, eikä inspiraatiota voi käsittää metodina, koska se toteutuu ja se kohdataan toiminnassa.⁷⁵⁶

Platonin mukaan eettisen toimen perusta on kauneuden ja oikeudenmukaisuuden yhdistyminen. Pérez-Gómez seurailee Platonia ja kirjoittaa, että rakkauden ja luomisen alkuperä on syvästi koetussa kauneuden kokemuksessa, joka voi olla horjuttava, mutta ei koskaan logiikan periaatteiden mukainen.⁷⁵⁷ Hänen mielestään niin historian aikana kuin nykyisin on ja on ollut arkkitehtuuria, joka on kaunista ja oikeudenmukaista, modernia ja kulttuurispesifiä, paikallisesti ja universaalisti merkittävää, houkuttelevaa ja kunnioittavaa. Koska teknologia pyrkii homogenisoimaan monimuotoisuutta, tarvitaan rakentamiseen paljon muuta kuin tekniset keinot ja tieteelliset operaatiot. Pérez-Gómezin mielestä kulttuurispesifien tarinoiden avulla artikuloidaan arvoja. Erityisesti arkkitehtuurin kestävyys on olennaista kulttuurien säilymiselle, ja elämismaailman arvot säilyvät parhaiten instituutioiden toimesta ja fyysisiksi rakenteiksi ruumiillistuneina ja sellaisina niitä pitää myös suojella.⁷⁵⁸

Pérez-Gómez jää odottamaan uutta spiritualiteettia, ja hänen mielestään tulee heikentää voimakkaan ideologisina perittyjä fundamentalistisia, organisoidun uskonnon ja teknologian arvoja. Hän pitää epäeettisenä väitettä, että olisi olemassa jokin absoluuttinen arvojoukko, joka voitaisiin representoida arkkitehtuurissa. Yksi mytologia, dogmaattinen uskonto, rationaalinen ideologia tai teknologia ei voi artikuloida yleisesti hyväksyttäviä arvoja. Hänen mielestään autenttisin moderni arkkitehtuuri avautuu kuiluna ja on merkittävää sen vuoksi, ettei se toimi merkinä. Runouden tapaan se toimii toisin kuin proosan ja tieteen kieli. Kulttuuriimme pedattujen vahvojen arvojen heikentämisen vuoksi jokainen arkkitehtoninen suunnittelutehtävä tulee harkita yksilöllisesti kontekstissaan ja suunnitelmien tulee olla spesifejä. Totaalisten ratkaisujen unelmoinnista pitää luopua.⁷⁵⁹

Steinerin ja ekspressionististen arkkitehtien toiminta lähti alun perin vallitsevan yhteiskunnan rakenteiden ja ideologioiden vastustamisesta. Ekspressionismin aika jäi lyhyeksi ja antroposofinen liike on marginaalinen, vaikka pyrkii toteuttamaan edelleen Steinerin esittämiä ideoita. Tärkeä tämä ajanjakso oli sen vuoksi, että siinä tunnistettiin spiritualiteetin arvo, nähtiin mielikuvituksen merkitys ja yritettiin vaikuttaa sosiaalisesti yhteiskuntaa kohentavasti.

Pérez-Gómezilta saa tukea tämän tutkimuksen kysymyksiin: Hermeneutiikka kannustaa tulkitsemaan arkkitehtonisia intentioita, toisten aikojen ja paikkojen teosten lukemista suhteessa tuottamisaikojensa konteksteihin. Hänen mielestään tuottavaan dialogiin ja horisonttien sekoittumiseen päästään, kun pyritään lukemaan rivien välistä ja huomaavaisesti. Teoksen maailman ja maailman teoksen edessä pitää sallia ilmestyä aktissa, joka tunnistaa ihmisen tavoitteleman merkityksen yli ja ohi muiden motivaatioiden. Luennan tulee kuitenkin

755 Pérez-Gómez 2008, 71.

756 Sama, 28–29.

757 Sama, 43, 28.

758 Sama, 205.

759 Sama, 206.

kin olla kriittistä ja tulee pyrkiä myös ymmärtämään, miten nämä teokset ja tekstit voivat vastata tämänhetkisen ihmiskunnan kysymyksiin.

*"A critical hermeneutics rejects the historical flattening and homogenization of deconstruction and proposes the valorization of experimental content, the mystery that is human purpose, and the presence of spirituality."*⁷⁶⁰

Pérez-Gómezin mukaan kriittinen hermeneutiikka yrittää aina selvittää sen, mikä merkitsee ja mikä voi muuttaa elämämme. Tässä ymmärtämisen kehyksessä etiikka ilmenee erityisiin teoksiin fokuoivien tarinoiden ja yksilöiden kautta, ei normien tai yleistysten.⁷⁶¹

Mielikuvituksen merkitys

Niin nykyiset arkkitehtuurin eetikot kuin ekspressionistiset arkkitehdit ja Steiner näkevät mielikuvituksen tärkeänä etiikan kannalta. Yksilöllistä mielikuvitusta tarvitaan, kun arkkitehtuurissa tehdään uusia ja luovia ratkaisuja. Sen merkitys säilyy, vaikka muuten arkkitehtuurin tutkimuksessa pyritään purkamaan yksilökeskeisiä tarinoita. Pérez-Gómezin mukaan mielikuvitusta tarvitaan myös kauneuden ja erilaisten merkitysten havaitsemiseen. Hänen mielestään pahimpien moraalisten epäonnistumisen perustana voi pitää mielikuvituksen puutetta, koska kykymme empatiaan ja rakkauteen perustuu mielikuvitukseen. Kykymme tunnistaa toinen, arvostaa häntä ja ymmärtää toinen itsen kaltaisena yli kulttuurien ja uskon erojen on mielikuvituksen ansiota.⁷⁶² Hän liittää siten mielikuvituksen tiiviisti etiikkaan.

Edellä käsitelty moraalinen mielikuvitus oli olennaista Steinerin etiikassa, ja se toteutui taiteessa –taiteellisen luomisen perustana ei ollut mikään mikä on, vaan, vaan se mikä voisi olla, ei todellinen vaan mahdollinen. Taiteelliseen luomiseen tarvittiin mielikuvitusta, ja mielikuvituksen avulla ihminen voisi myös havaita maailmassa vallitsevan jumalallisen voiman.⁷⁶³

Myös fenomenologian perustaja Edmund Husserl piti mielikuvitusta tärkeänä. Passinmäki tuo esiin, että Husserl piti intuitiivista oivaltamista tutkimuksen perustana, koska oli olennaista tunnistaa olemattomuudesta esiin noussut uusi. Intuitiivinen oivaltaminen nojaa juuri mielikuvitukseen, ei tuttuuden, kategorisoinnin tai genren keinoihin. Husserl piti maailman tulkinnessa olennaisen tärkeänä maailmaan suuntautuvaa mielikuvitusta. Hän ei kuitenkaan tarkoittanut itseriittoisesti ja harhaanjohtavasti luotua mielikuvitusta, joka ei kiinnittynyt todellisuuteen.⁷⁶⁴ Steinerin moraalinen mielikuvitus muistuttaa Husserlin maailmaan suuntautuvaa mielikuvitusta. Hänen käsityksensä mukaan mielikuvituksella ihminen luo käsitteistään konkreettisia mielikuvia, joiden toteuttaminen taas edellytti toiminnallista mielikuvitusta. Ihminen siis antaa olemassa oleville havainnoille uuden muodon. Havaittu eli se ilmiömaailma, jonka kanssa oltiin tekemisissä, piti tuntea, eli mielikuvitus suuntautui maailmaan.⁷⁶⁵ Tiedetäänkin että Ernst Bloch suunnitteli 1910-luvulla kirjoittavansa teoksen Husserlista ja Steinerista, mikä valitettavasti jäi tekemättä.⁷⁶⁶

Ekspressionistiset arkkitehdit eivät pohtineet mielikuvituksen merkitystä yhtä teoreettisesti kuin Husserl tai Steiner, mutta pitivät sitä kuitenkin tärkeänä. Esimerkiksi Bruno Taut

⁷⁶⁰ Sama, 208.

⁷⁶¹ Sama.

⁷⁶² Sama, 208–209.

⁷⁶³ Steiner (1923) 2002, 142–143.

⁷⁶⁴ Passinmäki 2011, 140.

⁷⁶⁵ Steiner (1894) 1985, 131–132. Steiner kutsuu moraaliseksi tekniikaksi kykyä osata muodostaa uudelleen havaintojen maailma ilman että rikkoo sen luonnonlaillisia yhteyksiä.

⁷⁶⁶ Zander 2007, 1704. Bloch oli 1910-luvulla vaikuttanut Steinerista. Zanderin mielestä Blochia vaivasi "damnatio memoriae" Steiner-ihailunsa suhteen myöhemmin, kun hän edusti ateistista yhteiskuntareformia 1940-luvulla.

korosti mielikuvituksen merkitystä arkkitehtuurissa. Hänen mielestään kuitenkin mikään ihmisen mielikuvituksen ponnistus ei johtanut syvällisiin fyysisiin muotoihin, jos se ei juurtunut sisäiseen henkiseen elämään ja ihmiskunnan eksistenssiin. Arkkitehtuurin tuli perustua koko ihmiskuntaan, ei vain ajan henkeen. Taut kirjoittaa sukupolvien uinuvista henkisistä voimista, jotka asuvat uskomuksissa ja aavistuksissa. Tautin mukaan arkkitehtuurin luo mielikuvitus, eivät käytännön elämän tarpeet.⁷⁶⁷

Estetiikka ja etiikka

Arkkitehtuurin teorialle ja käytännölle keskeisimpänä filosofian alueena on usein pidetty estetiikkaa, vaikka jo Vitruviuksesta lähtien on ollut selvää, että arkkitehtuurin kohdalla tärkeitä ovat myös etiikka sekä sosiaalinen että poliittinen filosofia. Oikeastaan etiikka ja estetiikka kuuluivat 1700-luvun lopulle asti luontevasti arkkitehtuurin yhteyteen ja niiden vastakohtaisuutta alettiin kehittää vasta tuolloin.⁷⁶⁸ Eron tekemistä jatkaa myös Karsten Harries, jonka mielestä arkkitehtuurin käsittäminen kommunikatiivisena ja tekstuaalisena, on ristiriidassa esteettisen lähestymistavan kanssa: Esteettisen objektin ei pidä merkitä vaan olla, sen ei tule esittää itseään merkinä tai symbolina, joka saa merkityksensä jostain poissaolevasta.

*"Aesthetic presence should not be haunted by absence. Ideally the aesthetic object should be mute."*⁷⁶⁹

Harriesin mukaan hänen kannattamansa uskollisuus arkkitehtuurin eettiselle ja poliittiselle funktiolle edellyttää, että arkkitehtuuri ei voi olla mykkää.⁷⁷⁰ Harriesin asenne arkkitehtuurin estetiikkaan vaikuttaa turhan jyrkältä, koska estetiikan kysymysten ottaminen osaksi arkkitehtuuria ei kuitenkaan muuta rakennusta pelkäksi esteettiseksi objektiksi. Sekä eettiset että esteettiset kysymykset kuuluvat arkkitehdin ratkaistaviin ongelmiin, eikä niitä ole aina helppo erottaa toisistaan, mikä näkyy myös arkkitehtuurin etiikkaa käsittelevissä teksteissä. Käytännössä eettiset ratkaisut sekoittuvat esteettisiin ja niin käy helposti myös teorioissa. Kun esimerkiksi A.W.N. Pugin (1812–1852) perusteli 1800-luvulla gotiikkaa moraalisesti parempana kuin klassismia, niin Maurice Lagueuxin mukaan hänen argumenttinsa perustuivat myös esteettisiin arvioihin keskiaikaisesta arkkitehtuurista.

*"While claiming that the duty of the architect is to promote morality when building the city, Pugin could not dissociate the realization of such a program from an endeavor aiming to make the city more beautiful."*⁷⁷¹

John Ruskinille kauneuden ja hyvän lisäksi totuus oli keskeinen arvo.⁷⁷² Lagueuxin mukaan Ruskinin todet muodot ja eettiset arvot liittyivät myös kauneuteen eli esteettisiin arvostuksiin.⁷⁷³

"For Pugin and Ruskin, aesthetic values could not be dissociated from ethical ones, because these authors were conscious that architecture was transforming the world in which

767 Taut, Bruno (1919) 2009, 121; Schirren 2003, 41. Sit. Taut 1919, Das Hohe Ufer, Bildschreine. Taut korosti visiota, jonka ei tarvinnut törmätä profaanien päämäärien maailmaan. Pyhin taideteoksessa on visionäärinen substanssi, joka tuli nostaa eräänlaiseen pyhäkköön arkipäiväisen yläpuolelle. Siten taiteen maailma voisi avautua ihmisen kokemukselle. Taut ei kuitenkaan tarkoittanut arkipäiväisen syrjäytymistä, vaan pikemmin näki tässä mahdollisuuden luoda taiteelle tila arkipäivässä.

768 Lagueux 2004, 124.

769 Harries 1998, 71.

770 Harries 1998, 71.

771 Lagueux 2004, 124.

772 Ruskinin ajatteluun ei tässä syvennytä tarkemmin, vaikka hänen yhteiskunnalliset ajatuksensa liittyvät teknologian ja kapitalismin aiheuttamien ongelmien ratkaisuun ja liittyvät siten tutkimuksen teemoihin.

773 Lagueux 2004, 124–126.

*their society was evolving. In this context, architects were endowed with the immense responsibility of progressively replacing the horrible buildings that accommodated 19th industrial society with a world more akin to the gothic spirit, which, in their mind, was associated with honesty, with truth and with an exalting beauty. Ethics is not dissociable from aesthetics because ethical problems generated by irresponsible architecture must (internally) be solved by architects guided by better aesthetic principles.”*⁷⁷⁴

Myös modernismin ja funktionalismin kannattajien eettisiin argumentteihin sekoittui esteettisiä käsityksiä uuden arkkitehtuurin muodoista. 1900-luvun alun sosialistiset ajatukset sekä vakuuttuneisuus siitä, että arkkitehtien tehtävä oli parantaa ihmisten elämää paremmilla rakennuksilla, muodostivat vahvan sosiaalisen eetoksen. Tähän liittyi käsitys, että tehokas rakentaminen ja käytännöllisyys muovaisivat omat esteettiset lakinsa. Ihmisiä ei saanut pettää keinotekoisilla rakenteilla ja Ruskinia mukailleen arkkitehtuurin läpinäkyvyys kuului uuteen moraaliin. Rakennuksen tehtävän ja rakenteen suora ilmaisu olivat tärkeitä. Giedion ja Pevsner yhdistivät moraalin moderniteettiin. He kehittivät arkkitehtien historiallista missiota: sosiaalisen maailman parantaminen paremmilla rakennuksilla.⁷⁷⁵ Lagueuxin mielestä tässä etiikka ja estetiikka sekoittuivat toisiinsa, mutta hänen mielestään arkkitehtuurin eettisissä keskusteluissa on aina kyse enemmän kauneudesta, totuudesta ja historiallisesta ajasta kuin hyvästä tai moraalisuudesta. Historiallisen ajan käsite liittyy ”ajan hengen” – käsitteeseen siinä mielessä, että kunkin aikakauden innovaatiot saavat rakennetun maailman asettumaan suhteeseen ajan muiden elämänalueiden ja ilmiöiden kanssa. Taiteelle ja arkkitehtuurille määritelty tehtävä luoda uutta ja etsiä aina uusia tapoja ongelmien ratkaisuun lähenee myös käsitettä ajan hengestä.⁷⁷⁶ Tätä käsitettä on myös vastustettu, esimerkiksi David Watkin kirjoittaessaan moraalista ja arkkitehtuurista 1977 keskittyi vastustamaan ajatusta ajan hengestä. Hän korosti arkkitehtuurin merkitystä taiteena, jossa luovan yksilön mielikuvituksella oli keskeinen asema.⁷⁷⁷ Kuitenkin historiallinen ajankohta tai aikakausi asettaa ne puitteet, joissa tuo mielikuvitus voi toimia. Siihen tuskin tarvitaan erityistä ”henkeä”, mutta sen avulla voidaan kuitenkin luonnehtia eri aikojen ideoita, tavoitteita ja töitä. Gernot Böhme luottaa Kierkegaardiin, joka erotti tiukasti etiikan ja estetiikan. Niiden ero perustui hyvän ja sen mikä on miellyttävää välille.⁷⁷⁸ Hän mukailee Hegeliä, joka esitti, että filosofia on oma aikakausi asetettuna ajatuksiin. Böhme jatkaa rinnastusta niin, että arkkitehtuuri on oma aikakausi asetettuna rakennuksiin. ”*Baukunst ist immer raumgefasster Zeitwille, nichts anderes*”, kuten Mies van der Rohe totesi 1924.⁷⁷⁹ Böhmen mukaan modernismin kovuus ja ankaruus liittyi sotien jälkeiseen aikaan, jolloin kapitalismin piti palautua laajan kapitaalisen tuhoutumisen jälkeen. Silloin hallitsi funktionaalinen, kuri ja rationaalisuus. Nykyään (2005) taas eletään hyödyllisen tuhlauksen aikaa ja arkkitehtuuri on alistettu esteettiselle ekonomialle ja estetiikka on nielaissut etiikan.⁷⁸⁰

774 Sama.

775 Sama, 127–130. ”Thus, the internal character of ethical problems in architecture explains the fact that, whether analyzed from aesthetical (Scruton) or ethical (Habermas) starting points, ethical problems cannot be dissociated from aesthetical problems, both of which are internal.”

776 Sama, 128.

777 Watkin 1977. Watkin vastustaa arkkitehtuurin selityksiä, jotka perustuvat (1.) uskontoon, sosiologiaan tai politiikkaan, (2.) ajan henkeen, (3.) rationaaliseen tai teknologiseen oikeutukseen. Hänen mielestään arkkitehtuuri ei ilmaise sosiaalisia, moraalisia ja filosofisia ehtoja, vaan keskeistä on yksilöllinen maku ja mielikuvitus.

778 Böhme 2005, 106.

779 Dürsch 2011, 214.

780 Böhme 2005, 109–110.

Estetiikan voi myös ymmärtää etiikan äitinä. Näin tekee Arturo Pérez-Gómez, koska hänen mielestään taideteokset ja runous eivät ole kykeneviä vain liikuttamaan ja muuttamaan meitä, vaan ne myös perustavat olemassaolomme kulttuuri-identiteetin kautta.

*"Works of Art and poetry are not only capable of moving and transforming us; they ground our existence through cultural identity. In this sence, Aesthetics is indeed mother of ethics."*⁷⁸¹

Kokemuksemme kauneudesta, totuudesta ja oikeudenmukaisuudesta ovat yhteydessä toisiinsa. Kauneuden voi kokea joko luonnossa tai artefakteissa. Kauneutta kokiessaan ihmisellä on pääsy johonkin pyhään, mikä Pérez-Gómezin mukaan voi pelastaa ihmisen elämän. Hänen mielestään arkkitehtuuriteos ei ole vain merkityksen kantaja siinä mielessä, että merkitys voitaisiin laittaa jonkun toisen kannettavaksi. Sen sijaan taideteoksen merkitys on tosiasiassa, että se on olemassa. Hän lainaa Gadameria: Autenttinen taideteos ei ole jotakin, jonka voimme kuvitella helposti olleen jonkun tekemä, vaan hyvin perustavassa mielessä taideteos kuuluu maailmalle.⁷⁸²

Estetiikka ja etiikka kuuluvat arkkitehtuurikeskusteluun, mutta niiden painotus vaihtelee. Tässä tutkimuksessa etiikka painottuu estetiikkaa enemmän. Todennäköisesti esteettisesti hyvä ratkaisu eettiseen kysymykseen tuottaa kestävän ja arvostetun ratkaisun.

Kritiikki

Fenomenologis-hermeneuttista arkkitehtuurin etiikkaa kohtaan on esitetty kritiikkiä. Esimerkiksi ajatus arkkitehtuurin representaatiokyvystä on kyseenalaistettu. Usein on kuitenkin hyväksytty ajatus siitä, että rakennettu ympäristö herättää ihmisissä erilaisia tunteita ja päätelty, että arkkitehdin velvollisuus on suunnitella rakennuksia, jotka tuottavat eettisesti hyväksyttäviä tunteita.⁷⁸³ Tästä ajatukset tosin kehittyvät melko helposti arkkitehtuurin representaatioluonteen pohtimiseen.

Ankan ympäristöetiikan pohjalta lähtevässä arkkitehtuurin etiikassa on toisinaan leimattu kysymykset esimerkiksi arkkitehtuurin rehellisyydestä ja funktionaalisuudesta retoriseksi ja sellaisiksi, joita ei etiikan perusteella pysty ratkaisemaan.⁷⁸⁴ Sen sijaan ympäristöetiikan on nähty tarjoavan arkkitehtuurille selvät, mitattavat kriteerit, kuten luonnonvarojen käyttö ja kulutus jne.⁷⁸⁵ Näiden kriteerien täyttäminen ei kuitenkaan ole ristiriidassa arkkitehtuurin muiden eettisten ja esteettisten arvojen kanssa.

Karsten Harriesia on kritisoitu Heideggerin totalisoivan modernin maailman kuvauksen omaksumisesta.⁷⁸⁶ Heideggerin tapa yhdistää aatehistoriallisesti arkipäivän huolet epookkien kehitykseen on osa hänen viehätystään, mutta tähän lähestymistapaan sisältyy myös ongelmia. Jos tähän nojaten koko moderni arkkitehtuuri tuomitaan, se hämärtää rakentamiskäy-

781 Pérez-Gómez 2008, 115.

782 Sama, 115–116. sit. Elaine Scarry.

783 Lagueux 2004, 123. Hän pitää arkkitehtuuria abstraktina taiteena, joka ei voi tavallisessa mielessä kertoa tai representoida mitään. Yhteys etiikkaan tulee välttämättömien sosiaalisen elämän kehysten luomisesta.

784 Tosin esimerkiksi Martin Dürchs on analysoinut rehellisyyttä arkkitehtuurissa ja osoittaa, että kyse ei ole vain retorikasta. Totuus ja epätotuus ovat moraalisesti neutraaleja, sen sijaan rehellisyys ja valheellisuus eivät. Rehellisyys on moraalisesti toivottu ominaisuus, ja hän analysoi rehellisyyttä arkkitehtuurissa. Dürchs 2011, 198–200.

785 Delancey 2004, 148–149. Ympäristöetiikka esittää ns. ratkaisevia kriteerejä. Kysymyksiä arkkitehtuurin rehellisyydestä ja funktionaalisuudesta, kuten esim. onko barokki rehellisempää kuin postmodernismi, ei voi ratkaista eettisesti, eikä niiden pohjalta tehtyjen arkkitehtonisten ratkaisujen moraalista paremmuutta voi arvioida. Niinpä eettiseltä näyttävissä arkkitehtuurijulistuksissa eettinen terminologia muodostaa osan retorikkaa. Hänen mielestään filosofisia, eettisiä teorioita ei ylipäättään voi soveltaa arkkitehtuuriin. Delanceyn etiikan kriteerit täyttyvät, kun arkkitehti ei suunnittele vaarallisia rakennuksia, kidutuskammioita tai vankiloita poliittisille vangeille, ja täyttää asiakkaan ja yhteisön vaatimukset.

786 Woessner 2003.

täntöjen realiteetteja ja niiden käyttöä jatkuvasti eri puolilla maailmaa.⁷⁸⁷ Kuitenkin ”rakentamisen realiteettien” ja niiden pohjalta syntyvien rakennusten kyseenalaistaminen ja kritiikki, ovat olleet ja ovat keino pyrkiä muuttamaan huonoksi koettua rakentamista. Fenomenologis-hermeneuttisessa arkkitehtuuriajattelussa pyritään usein muutokseen ja parempaan ympäristöön. Tähän kuuluu myös ihmisen ja luonnon kokonaisvaltainen ymmärtäminen, ja usein esiin tuodaan myös henkisyys. Siihen liittyen Heideggerin on pelätty johtavan tutkijat helposti myös esoteeriseen ja idealisointiin.⁷⁸⁸ Tämä liittyy laajempaan arkkitehtuurin etiikan ”transsendentin fenomenologisen” suuntauksen kritiikkiin.⁷⁸⁹ Suuntausta on tulkittu niin, että tutkijat pyrkivät osoittamaan arkkitehtuurin moraalisuuden selvästi joko hyvänä tai pahana. Huoli fenomenologisen lähestymistavan fundamentalismista ja varmuudesta, jota se etsii luottamalla metafysiikkaan ja transsendentalismiin, ei kuitenkaan vaikuta perustelulta. Pikemmin tässä suuntauksessa keskustelu on avointa ja pohdiskelevaa, erilaisia vaihtoehtoja tunnistavaa. Myös metafysiikka ja transsendentin oletus jäävät varsin avoimiksi.⁷⁹⁰ Ajatusta arkkitehtuurista ajalle validin elämäntavan tulkintana on myös kritisoitu. Mielenkiintoisesti tämän on nähty johtavan yhteen ainoaan tulkintaan,⁷⁹¹ vaikka sellaista tuskin on pyritty esittämään, pikemmin esiin on tuotu aiempien aikojen ”varmuuksien” katoaminen ja tunnistettu nykyhetken moninainen ja heterogeeninen luonne.

Fenomenologiaa on kritisoitu myös tietoisuuden takana olevan subjektiivisen näkemyksen painottamisesta. Tähän liittyy taiteen ja arkkitehtuurin luovan, muotoavan ja visionäärisen luonteen korostaminen sekä se, että ihmiset luovat näin itselleen merkityksiä. Tämän on nähty perustuvan idealistiseen ihmiskuvaan ja essentialistiseen arkkitehtuuriteoriaan, jossa oletetaan historiatonta ja kiistämätöntä moraalisen arvon mitta. Esimerkiksi Taylor ja Levine tulkitsevat fenomenologien katsovan filosofisen estetiikan ja abstraktien tieteiden (jotka pyrkivät redusoimaan rakennuksen muodon sen aistittaviin laatuihin, kuvaukseen ja mittoihin) vieraannuttavan ihmisen toisesta, oletetusti luonnollisesta tai todella merkityksellisestä olemassaolon tilasta.⁷⁹²

Fenomenologis-hermeneuttisesti arkkitehtuurin etiikasta kirjoittavien ihmiskuva ei ole materialistinen, mutta essentialistisena, historiattomana ja ehdottomiin moraalisiin arvoihin perustuvana heidän käsitystään arkkitehtuurin etiikasta ei voi pitää. Kuitenkin myös Levine ja Taylor päätyvät toteamaan arkkitehtuurin etiikan vaativan avoimuutta seurata erilaisia polkuja, jotka ovat kriittisiä, kyseleviä ja lopulta luonteeltaan myös itseään muotoavia.⁷⁹³ Tämän käsityksen ymmärtääkseni allekirjoittaisivat myös monet fenomenologit. Toisaalta, kuten Pekka Passinmäki toteaa, fenomenologian piiriin lukeutuvat tutkijat ja filosofit ovat esittäneet hyvinkin erilaisia näkemyksiä ratkaisevistakin asioista, jolloin olisi parempi puhua liikkeestä tai aatesuuntauksesta.⁷⁹⁴

Aatesuuntauksen piirissä toimivien tutkijoihin kohdistuvan kritiikinkin on hyvä olla tarkempaa, eikä koko suuntaukseen kohdistuvaa. Sellaisena voi pitää Sigurd Bergmanin tekstiä, jossa hän kritisoi Harriesin eettisten käsitysten perustaa. Bergman nostaa keskeiseksi Harriesin käyttämän kadotetun paratiisin metaforan. Se viittaa hänen mielestään siihen epätodennäköiseen premissiin, että ideaali luonnollinen tila joskus oli olemassa ja että

787 Sama, 38.

788 Sama.

789 Ks. Taylor, Levine 2011.

790 Steiner muodostaa poikkeuksen, mutta tässä käsitellään nykyistä arkkitehtuurin etiikan keskustelua.

791 Taylor, Levine 2011, 7.

792 Sama, 11.

793 Sama, 187.

794 Passinmäki 2011, 57.

tehtävämme olisi pyrkiä siihen arkkitehtuurin avulla.⁷⁹⁵ Bergmanin mielestä huolimatta postmodernista tietoisuudestaan Harries jää vangituksi Rousseauin ja Kantin käsitteeseen tulevasta vapautuksesta prosessina, joka sulkee historiallisen kehän palauttamalla ideaalisen tilan.⁷⁹⁶ Harriesin tekstissä ei kuitenkaan ajatus kadotetusta paratiisista muodostu niin keskeiseksi kuin Bergman esittää. Ehkä Harriesin tekstissä kuitenkin näkyy aatehistoriallisena virtauksena käsitettyyn romantiikkaan liittyvä menetyksen kokemus, jota Bergman pitää hankalana. Sen sijaan Bergmanin huomio siitä, että Harriesin diskurssissa ei ole tilaa kysymykselle henkilökohtaisesta vastuusta, on aiheellinen. Samalla Bergman kaipaa keskustelua siitä, miten luodaan henkilökohtaista vastuuta rohkaiseva yhteiskunta.⁷⁹⁷ Tämä johtaa pohtimaan kysymystä henkilökohtaisen vastuun suhteesta tässä tutkimuksessa esitettyyn arkkitehtuurin etiikkaan. Esimerkiksi Heideggerin kosmos-ajattelu ja tietyissä mielessä myös Steinerin laajat maailmankaikkeutta ja ihmiskuntaa koskevat ajatukset siirtävät arkkitehtuurin etiikan kysymysten asettelua etäälle keskustelusta suunnittelijan, rakennuttajan ja päätäjien vastuusta, joka on aina henkilökohtainen. Tosin kuitenkin eettiset intentiot ovat varsin henkilökohtaisia, ja esimerkiksi eettinen individualismi perustuu täysin yksilön vastuuseen. Niin löytyy myös henkilökohtaisen vastuun yhteys arkkitehtuurin etiikkaan.

795 Bergman 2005, 76.

796 Sama.

797 Bergman 2005, 76–78.

Osa IV

Goetheanumit etiikan ilmentäjinä

8. Goetheanumit etiikan ilmentäjinä

Seuuraavissa luvuissa lähestytään Goetheanum-rakennuksia ja niiden ilmentämää etiikkaa useammasta näkökulmasta. Rinnalla kuljetetaan myös muuta ekspressionistista arkkitehtuuria. Postmodernin ajan etiikassa tuotiin esiin spiritualiteetti ja henki, jotka kuitenkin useimmiten jäivät tarkemmin määrittelemättömiksi. Samaan tapaan henkisyyttä olivat ilmaisseet myös ekspressionistiset arkkitehdit, kun taas Steiner kuvasi ja eritteli tarkasti hengenmaailman asioita. Etiikka taas oli keskeistä niin Steinerille kuin ekspressionistisen arkkitehtuurin edustajille. Ekspressionistisen arkkitehtuurin eetoksesta kirjoittaneen Max Schirrenin mukaan uuden maailman rakennus, josta nämä arkkitehdit ensimmäisen maailmansodan jälkeen unelmoivat, oli fenomenologisesti tarkastellen pikemmin moraallinen kuin tekninen projekti. Kyseessä oli perustavanlaatuinen arvojen vallankumous, missä arkkitehtuuria ei voinut rajata tekniseksi tieteenalaksi. Tärkeämpää oli oikea asenne kuin tekniikka tai oppikirjoista opitut asiat.⁷⁹⁸ Schirrenin käsitys tukee myös Goetheanumien tulkintaa eettisinä projekteina.

Sosiaalireformistiset ajatukset tulkitaan tässä työssä lähtökohtaisesti eettisiksi, ja luvussa 9 selvitetään ajan ekspressionististen arkkitehtien ja Steinerin käsityksiä ja ratkaisuehdotuksia sosiaalisiin ja yhteiskunnallisiin ongelmiin. Seuraavaksi tutkitaan Goetheanumien merkityksiä teatterina ja temppelinä (luku 10) sekä niihin sisältyviä eettisiä näkökulmia ja pyrkimyksiä. Luvussa syvennytään myös esoteerisen perinteen vaikutuksiin ja ilmentymiin näissä rakennuksissa. Arkkitehtuurin lisäksi arvioidaan värin ja värikäsityksen ulottuvuuksia rakennuksissa ja käsitellään ensimmäisen Goetheanumin maalausohjelmaa ja lasi-ikkunoita. Toista Goetheanumia koskevassa luvussa (11) tutkitaan etiikan toteutumista uudessa tilanteessa. Sitä rakennettaessa oli tarve edetä nopeasti, materiaali oli uusi ja pääsuunnittelija oli poissa, kun Steiner oli kuollut vuonna 1925.

Aluksi kuitenkin kootaan vielä tiivistäen edellisen luvun arkkitehtuurin etiikan teemoja, jotka liittyvät Steinerin ajatteluun ja rakennussuunnitteluun. Lyhyesti käsitellään lisäksi totuuden käsitettä arkkitehtuurissa.

⁷⁹⁸ Schirren 2003, 38.

Arkkitehtuuri eettisen tutkimuksen muotona

Käsitys arkkitehtuurista eettisen tutkimuksen muotona perustuu ajatukseen, että arkkitehtuuriin sisältyy käsitys ihmisestä ja ihmiselle hyvästä arkkitehtuurista. Tämä liittyy etiikan käsitteisiin oikeasta, hyvästä ja todesta ja siihen, miten nämä näkyvät suunnittelijan intentionissa.⁷⁹⁹ Erityisesti ensimmäisen Goetheanumin suunnittelu- ja rakentamisvaiheita voi luonnehtia eettisen tutkimuksen muodoksi: Tutkittiin sitä, miten rakentamisessa ideat ja vapaat teot voitaisiin toteuttaa. Samalla Steiner luonnehti sitä ensimmäiseksi yritykseksi luoda ajanmukaista orgaanis-elävää arkkitehtuuria. Hän uskoi, että rakentajat toteuttaisivat samaa impulssia – prinssiippiä ja tyyliä – myöhemmin aivan eri tavalla, koska he pystyisivät käyttämään hyödyksi tämän rakennuksen luomisessa oppimaansa. Steinerin mukaan ihminen oppii parhaiten, kun hänen täytyy muuttaa sielussaan elävä konkreettiseksi teoiksi.⁸⁰⁰ Vasta silloin, kun toteuttaa jotakin, oppii tuntemaan oman olemuksensa lait. Tätä hän piti henkisen edistymisen perustana.⁸⁰¹ Hän myös pyrki rakennuksissaan luomaan oman ihmis- ja maailmankuvansa pohjalta ihmiselle hyvää tekevää arkkitehtuuria. Henkisen maailmankuvansa mukaisesti hänen intentionaan oli muotoilla rakennus niin, että se johdattaisi ihmisiä kokemaan myös hengen maailmaa. Hän selitti ensimmäisen Goetheanumin olevan ensimmäinen askel tähän suuntaan ja hän uskoi, että myöhemmin siihen sisältyvät tavoitteet voisivat toteutua paremmin.

Validin elämäntavan ja eetoksen tulkinta

Karsten Harries asettaa arkkitehtuurin päätehtäväksi tulkita oman ajan validia elämäntapaa. Siihen kuuluu yhteisen eetoksen artikulointi, mikä voi johtaa paitsi autenttiseen asumiseen myös autenttiseen yhteisölliseen elämään.⁸⁰² Steinerin pyrkimys omalle ajalle sopivaan rakentamiseen vastaa tätä. Hän haki rakennuksissaan aikansa ihmisille sopivia muotoja, jotka myös muuttuivat jo kymmenessä vuodessa – ensimmäisen Goetheanumin jugendin linjoja kasvattavat muotoaiheet vaihtuivat toisen Goetheanumin jyhkeämpiin ekspressionistisen arkkitehtuurin muotoihin. Goetheanumien rakentamisella artikuloitiin antroposofisen liikkeen eetosta, ja tavoitteena oli tarjota tila henkisyttä etsiville ihmisille, ja luoda etsijöille eräänlainen henkinen koti. Harriesin kaipaamaa ”autenttista yhteisöllistä elämää” tavoiteltiin myös Dornachissa: Rakennukset voidaan ymmärtää Steinerin käsityksenä antroposofisen yhteisön tarpeista ja päämääristä.⁸⁰³ Yhteisöllinen elämä oli myös muiden eri puolilla Eurooppaa toteutuneiden yhteisöjen tavoitteena (ks. luku 9) Yhteisöllisyyttä lisäsi myös ensimmäisen Goetheanumin rakentaminen pitkälti talkoilla. Erityistä merkitystä eri maiden kansalaisten yhteistyö sai 1. maailmansodan aikana. Monet miehet joutuivat jättämään työn ja siirtymään rintamille, mikä taas korosti naisten merkitystä rakennustyössä. Ensimmäinen Goetheanum rakennettiin antroposofisen liikkeen keskuspaikaksi, ja sen tarkoituksena oli tarjota suojaa ja kotipaikka hengentieteelliselle, taiteelliselle, pedagogiselle ja sosiaaliselle toiminnalle. Näin Dornachin kukkulan rakennuksissa ja erityisesti Goetheanumeissa pyrittiin artikuloimaan yhteistä eetosta ja luomaan ihmisille hyvä kotipaikka (Seelenheim). Goetheanumit rakennettiin ilmaisemaan antroposofian sisältöjä. Samat asiat, mitä näyttämöllä esitettiin, näkyisivät rakennusten muodoissa. Goetheanumit ja niiden ympärille rakentunut yhdyskunta olivat Steinerin prinssiippien mukaisesti – antroposofisesti – muotoiltu. Alueen

799 Taylor, Levine 2011, ks. edellinen luku.

800 Steiner (1920) 2017, 37.

801 Steiner (1921) 2017, 63.

802 Harries 1998, 2–4.

803 Steiner (1921) 2017, 147. Ks. luku 9.

rakennukset voitiin kokea yhtenäisenä ja eheänä, identiteettiä rakentavana. Jos taas rakentajien maailmankuva oli vieras tai vastenmielinen, rakennukset voitiin kokea vieraannuttavina.

Rakennuksen kommunikatiivinen funktio

Harriesin lähtökohtana arkkitehtuurin etiikassa on rakennuksen kommunikatiivinen tehtävä. Se rinnastuu kieleen, mutta sen kieli on pikemmin runouden kuin tieteen kieli, keinoina pikemmin retoriikka kuin logiikka.⁸⁰⁴ Kommunikatiivisuutta voidaan pitää myös Steinerin arkkitehtuuriajattelun yhtenä lähtökohtana.

Tässä tutkimuksessa ymmärretään, Harriesin tapaan, ”tyyli” kielenä, joka kommunikoi tiettyä tapaa olla maailmassa, tiettyä eetosta. Konnotaatioilla rakennus kommunikoi ideologista näkemystä, erityistä eetosta.⁸⁰⁵ Steiner totesi itse, että ensimmäinen Goetheanum oli ulkoisesti näkyvä representaatio henkisestä liikkeestä.⁸⁰⁶ Erityisesti ensimmäinen Goetheanum muotoineen, veistoksineen ja kuvaohjelmineen oli kertova rakennus, joka kommunikoi monimuotoista viestiä ihmisen ja maailman olemuksesta. Steiner kuvasi rakentamisen ja rakennusmuotojen merkityksiä, mitä niillä oli tarkoitus saavuttaa, ja miten niiden toivottiin vaikuttavan. Rakennusten representoimia asioita käsitellään tarkemmin seuraavissa luvuissa.

Julkinen, poliittinen ja mytopoeettinen merkitys

Etiikkaan kuuluu kysymys yhteiskunnallisesta oikeudenmukaisuudesta, ja se on väistämättä myös poliittinen ja sosiaalinen kysymys. Siten Harriesia seuraten tässä tutkimuksessa lähdetään siitä, että arkkitehtuurin eettistä funktiota ei voi erottaa poliittisesta ja julkisesta merkityksestä.⁸⁰⁷ Näitä merkityksiä käsitellään seuraavassa luvussa. Tutkimuksen lähtökohtiin kuuluu myös ymmärtää mytopoeettisen merkityksen eettiset ulottuvuudet. Karsten Harriesin mukaan pelkkä suoja ei riitä siihen, että ihminen voi olla kotona maailmassa. Maailma on valaistava myyteillä, olivat ne sitten jumalia tai jumala, jaettuja oikeuksia tai hyveitä. Hänen mukaansa arkkitehtuuri voi palvella vanhoja tai esitellä uusia jumalia, olla konservatiivista tai vallankumouksellista.⁸⁰⁸

Steinerin, mutta myös muiden ekspressionististen arkkitehtien, eetoksessa oli rakennuksen mytopoeettisella tehtävällä usein keskeinen merkitys. Goetheanumien julkinen merkitys rakentui jo rakentamisaikana, ja rakennusten suuri koko teki ne näkyviksi maisemassa ja ympäristössä. Erikoisella muotokielellä haluttiin erottautua ja kertoa toiminnasta, jota varten rakennukset oli rakennettu. Mytopoeettinen funktio taas syntyy rakentajien maailmankuvan myötä. Ensimmäisessä Goetheanumissa välitettiin antroposofian ajatuksia rakennuksen muodoissa niin julkisivuissa kuin sisätiloissa. Se näkyi sisätilojen veistetyissä muodoissa, kattomaalauksissa ja lasi-ikkunoissa, joita käsitellään seuraavissa luvuissa.

Arkkitehtuurin eettinen tehtävä on muistuttaa meitä tärkeistä arvoistamme yhteiskunnan jäseninä ja viitata kohti parempaa elämää. Utopian osankin säilyttäminen voi herättää kaipuun parempaan maailmaan.⁸⁰⁹ Tämänkin Harriesin esittämä eettinen tehtävä sopii niin

804 Harries 1998, 89.

805 Sama, 92.

806 Steiner (1916) 2016, 39. ”So war der Gedanke zunächst darauf gerichtet, unserer Bewegung und dem, was geistig durch unsere Bewegung fließt, eine Stätte zu bauen. Und aus diesem Gedanken wurde dann der andere heraus geboren, in dieser Stätte selber auch unseren geistige Bewegung zu verwirklichen, das heißt, diese Stätte so zu erbauen, daß in ihren Formen, in ihrem ganzen Wesen selber, äußerlich sichtbar eine Repräsentation unserer geistige Bewegung vor der Welt dastehen könne.”

807 Harries 1998, 13.

808 Sama, 282.

809 Sama. ”/.../ to preserve at least a piece of utopia, and inevitably such a piece leaves and should leave a sting, awaken utopian longings, fill us with dream of another and better world.”

Steinerin kuin useimpien ekspressionististen arkkitehtien ajatuksiin. Tulevaisuuteen suuntautuvat suunnitelmat ja ajatukset sävyttivät Steinerin työskentelyä. Monet hänen kaavailmansa tulevaisuuskuvat—utopiat—jäivät toteutumatta, mutta toinen Goetheanum on edelleen paikoillaan ja säilyttää palasen 1900-luvun alun utopiaa. Rakennettuihin ja suunniteltuihin utopioihin palataan seuraavissa luvuissa.

Steinerin rakennusajatukset voi liittää suoraan Péres-Gomézin ajatukseen arkkitehtuurin poeettisesta ja kriittisestä kyvystä esittää ihmiselle kulttuurisesti merkittäviä kysymyksiä ja paljastaa arvoituksia jokapäiväisten tapahtumien ja objektien takaa. Tätä Péres-Goméz pitää arkkitehtuurin eettisenä käytäntönä. Hänen mielestään arkkitehtuurin poeettinen kuva sekä horjuttaa että on produktiivinen.⁸¹⁰ Steiner tavoitteli materialistisen maailman kuvan horjuttamista rakennuksensa taiteellisilla muodoilla, ja uskoi näiden muotojen johdattavan ihmisiä fyysisen maailman verhon takana olevaan henkiseen maailmaan. Steiner piti tehtävänänsä henkisen maailman presentointia, mikä hänen mielestään oli keskeistä yhä materialistisemmaksi muuttuvassa maailmassa. Tähän kuuluva keskeinen kysymys on yksilön itsetuntemuksen kasvu. Hän kuvasi salaisuuksia ja arvoituksellisuutta, jota kätkeytyi sekä maailmaan että ihmiseen, ja uskoi rakennuksen tilajäsentelyn ja muotoilun tukevan ihmisen itsetuntemuksen kasvua ja samalla tukevan yliaistisen maailman tavoittamista.

Arkkitehtoninen kokemus

Arkkitehtuurin merkitysten ja etiikan ymmärtämiseen tarvitaan muuta kuin katse ja käsitteet. Nykyisessä arkkitehtuurin etiikan keskustelussa torjutaan älyllisyyden ja ajattelun merkitystä arkkitehtonisessa kokemuksessa. Sen sijaan painotetaan kokemuksen kehollisuutta. Myös Steiner korosti rakennuksen kokemista, missä intellektuaalinen tarkastelu ja analysoiva katsominen eivät riittäneet. Rakennusmuotojen piti antaa vaikuttaa, tila piti kokea ja elää. Orgaanisten muotojen arveltiin helpottavan tätä eletyksi tulemistä. Steinerin ajattelussa kokemus on paitsi kehollinen, myös henkinen, koska ne läpäisevät toisensa.

Myös Passinmäen Heideggeria seuraava kuvaus arkkitehtonisesta ja taiteen kokemisesta on kehollinen ja henkinen. Kokemus saavutetaan ajattelusta pidättäytymällä ja tyhjentämällä mieli, jolloin ”avoin todellisuus koetaan eletyssä kehossa”.⁸¹¹ Passinmäki toteaa vielä, että oman kehon ja mielen kokeminen ykseydeksi on edellytys itsen ja maailman samuuden kokemukselle ja poeettisen arkkitehtuurin luomiselle.⁸¹² Péres-Gomézin mielestä arkkitehtoninen kokemus on ruumiillinen, ei abstrakti idea. Arkkitehtonisen merkityksen kokemisen hän rinnastaa eroottiseen tietoon. Ne ovat hänen mielestään primäärejä kokemuksia, ja sen vuoksi materialistiset, teknologiset tai kestävä kehityksen arkkitehtoniset vaihtoehdot eivät riitä tarjoamaan edes asuinpaikkaa. Ihminen haluaa merkitsevän paikan, jossa asua, järjestyksen, joka resonoi unelmien kanssa.⁸¹³ Arkkitehtuurin kokeminen on kokonaisvaltaista, moniaistista ja moniulotteista, kuitenkin itse kokemuksen tutkiminen ei ole tämän tutkimuksen tehtävä, se toki tulee esiin myös Steinerin ajattelun myötä.

Eettiset intentiot

Rakennuksia ja niiden ilmentämää etiikkaa voi tulkita eri näkökulmista, kuitenkin on tärkeää pyrkiä ymmärtämään, mitä rakennuksen suunnittelijat tarkoittivat, heidän intentionsa rakennuksen suhteen. Kun lähtökohtana pidetään rakennuksen kommunikatiivista tehtävää, tulee olettaa, että on haluttu kommunikoida jotakin. Kuitenkin intentiot vaihtelevat

810 Péres-Goméz 2008, 204–205.

811 Passinmäki 2011, 116.

812 Sama, 115.

813 Péres-Goméz 2008, 3.

niin, että normien tai yleistysten esittäminen arkkitehtuurin etiikalle on hankalaa. Kuten Péres-Goméz kiteyttää: Etiikka ei ilmene normeina tai yleistyksinä, vaan erityisiin teoksiin fokuoivina tarinoiden ja yksilöiden kautta.⁸¹⁴ Tämä tutkimus fokuoittuu Goetheanumeihin ja intentioihin toteuttaa arkkitehtuuri, maalaukset ja veistokset yhtenäisen ajatuksen pohjalta ja saattaa rakennuksen dynamiikka ja symmetria matemaattismekaanisesta orgaaniselaan piiriin. Intentiona oli myös kertoa ihmisen ja maailman olemuksesta sekä ihmisen mahdollisuudesta kehittyä ja kehittää itseään. Nämä intentiot ymmärretään tässä tutkimuksessa eettisiksi.

Mielikuvitus

Fenomenologinen arkkitehtuurin etiikka rakentaa vastapainoa materialistiselle ja yksinomaan järkeen perustuvalle maailmankuvalle. Kun järki vaatii järjestystä, on mielikuvitus anarkistinen ja haastaa sen, minkä tiede esittää todellisuutena, asettamalla sitä vastaan taiteen ja myytit, kirjoittaa Karsten Harries. Hän painottaa myös mielikuvituksen vastuuta, mikä edellyttää vapautta järjen tyranniasta, ja merkitystä arvojen ja merkitysten lähteenä.

*"But to really live we must keep ourselves open to the anarchic realm of perception, imagination and affect, for here is the source of all meaning and value."*⁸¹⁵

Mielikuvituksella on myös eettinen funktio. Sitä tarvitaan kauneuden ja erilaisten merkitysten havaitsemiseen. Péres-Gomézin mielestä pahimpien moraalisten epäonnistumisen perustana voi pitää mielikuvituksen puutetta, koska kykymme empatiaan ja rakkauteen perustuu mielikuvitukseen. Kykymme tunnistaa toinen, arvostaa häntä ja ymmärtää toinen itsen kaltaisena yli kulttuurien ja uskon erojen perustuu mielikuvitukseen.⁸¹⁶ Hän tuo esiin myös rakkauden merkityksen.

*"Despite our suspicions, architecture has been and must continue to be built upon love."*⁸¹⁷

Steinerin eettisellä individualismilla ja moraalisella mielikuvituksella on yhtymäkohtia nykyisten arkkitehtuurin eetikoiden käsityksiin. Hänen mielestään eettisessä toiminnassa on keskeistä rakkaus kohteeseen, jonka tahtoo toiminnallaan toteuttaa. Vasta tällainen teko perustuu intuitioon ja tulee ihmisen omaksi teoksi. Vapaan ihmisen toiminnan lähteenä hän piti moraalista mielikuvitusta,⁸¹⁸ ja vain sen avulla saattoi olla eettisesti luova. Eettinen luovuus saattoi toteutua taiteessa ja arkkitehtuurissa. Lisäksi Steiner korosti taiteellisen mielikuvituksen ja yliaistisen tiedostamisen kiinteää suhdetta, esimerkiksi niin, että mielikuvituksen avulla ihminen havaitsee maailmassa vallitsevan jumalallisen voiman. Rakkautta hän kuvaa myötätunnon ja kiinnostuksen avulla. Todellinen kiinnostus edellytti rakkautta ja myötätuntoa.

814 Sama, 208.

815 Harries 1998, 346. "There is tension between reason and imagination: while the former insists on rule and order, the latter is anarchic in its very essence, challenging what science would have us accept as reality by opposing to it the realms of myth and art. The imagination refuses the ideal for truth as a correspondence between our discourse and the things. And yet it too knows something like truth: Nietzsche speaks of a 'creative correspondence' to a 'present intuition.' The imagination knows its own responsibility that presupposes freedom from the tyranny of reason."

816 Péres-Goméz 2008, 208–209.

817 Sama, 3.

818 Moraalista mielikuvitusta, joka on edellytys eettiselle luovuudelle, käsiteltiin edellisessä luvussa. Hän kutsui moraaliseksi tekniikaksi kykyä osata muodostaa uudelleen havaintojen maailma ilman, että rikkoisi sen luonnonlaillisia yhteyksiä. Hän myös totesi, ettei eettistä normia voinut ensin tiedostaa (kuten luonnonlakia) vaan se täytyi ensin luoda.

*"In vieler Beziehung fallen Mitleid, Mitgefühl und Interesse zusammen. Wirkliches wahres Interesse haben, heißt Liebe haben. Denn man kann nicht Interesse haben ohne im wahren Sinne des Wortes Liebe, ohne Mitgefühl haben."*⁸¹⁹

Totuus ja rehellisyys

Goetheanumien kohdalla totuudesta ja todesta on puhuttu ja kirjoitettu paljon. Ensimmäisen Goetheanumin rakentamisaikana Steiner puhui totuuden merkityksestä rakennuksessa:

*"Scharf und ernst müssen wir auffassen unseren Grundsatz: 'Die Weisheit ist nur in der Wahrheit.' Unser ganzer Bau ist eine Umschreibung dieses Satzes. Unseren Bau zu lesen, darauf kommt es an."*⁸²⁰

Hän myös pyrki kehittämään arkkitehtonista rehellisyyttä niin, ettei mikään rakennuksessa esittäisi muuta kuin mitä se on. Koska hänen mielestään rakennuksissa oli muuten niin paljon epärehellistä, ei Steinerein mielestä ollut ihme, että ihmisetkin valehtelivat niin paljon.⁸²¹ Tässä näkyy, miten voimakkaasti Steiner uskoi ympäristön vaikutukseen. Myös toisen Goetheanumin suhteen hän painotti totuutta. Hän yritti muotoilla rakennuksen kokonaisuutena ja yksityiskohdissaan rehellisesti niin, että luodaan taiteellisesti täysin todenmukainen kuva siitä, mitä hengentutkimuksessa on työstyetty esiin.⁸²² Steinerein totuuskäsitys liittyy henkiin, 1924 hän kirjoitti:

*"Durch die Anschauung des Wahren wollte ich den Geist erleben, der sich in seinem eigenen Wesen offenbart, dessen geistiger Abglanz die sittliche Tat ist, und zu dem das künstlerische Schaffen durch das Gestalten einer sinnlichen Form hinstrebt."*⁸²³

Steinerin mukaan toden kautta saattaa kokea intuitiivisesti omassa olemuksessaan ilmevän hengen. Eettinen teko on hengen loistetta, ja siihen taiteellinen luominen aistillisen muodon kautta pyrkii. Steiner tuo totuuteen merkityksen, mikä liittyy ihmisen ja maailman henkisen olemuksen ymmärtämiseen. Monet antroposofit Steinerein jälkeen kokivat toisen Goetheanumin ilmentävän erityisesti totuutta ja totuudellisuutta. Se ilmaistiin tavallisesti Steineria lainaten. Rakennuksen muotojen uskottiin vaikuttavan ihmiseen niin, että ne estäisivät ihmistä olemasta valheellinen. Kirjailija Ernst Uehli⁸²⁴ toisti Steinerein ajatusta siitä, että puhuttu sana tuli rakennukseksi ja rakennus puhutuksi sanaksi, ja että se oli totuuden orgaani.

"Wenn Dr. Steiner von dem geistesmächtigen und kühnen Organ der Rednertribune herabsprach, dann klang der ganze Bau mit seinen Harmonien mit. Dann vereinigte es sich mit dem Bau und dieser vereinigte sich mit ihm. Das gesprochene Wort formte sich zum Bau und der Bau wurde zum gesprochenen Wort. Hier wurde der Mensch zum Bau und der Bau zum Menschen. In dieser das Herz ergreifenden schönheitsvollen Einheit empfand

819 Steiner (1913) 1988, 435.

820 Steiner (1914)1985, 49. Sit. Goethe 'Sprüche in Prosa' 1. Abteilung.

821 Steiner (1920) 2016, 56.".../, dass wenigstens das Bestreben vorhanden war, bei diesem ganzen Bau Bauwahrhaftigkeit, architektonische Wahrhaftigkeit zu entwickeln. /.../ Sie sehen diese Fenster nicht bloss dekorativ ausgestaltet, sondern Sie sehen sie unten aufstehen. Es ist an diesem ganzen Bau nichts zu finden, was nicht zu gleicher Zeit verrät, was es ist. Es lügt nichts in diesem Bau, während gerade bei jetzigen Baugedanken so ungeheuer viel Erlogenes und Verlogenes ist. Wir haben ja in unserer Kultur gerade in den Formen so viel Erlogenes, dass es schließlich nicht wunderbar ist, dass wir auch in dem, was die Menschen sprechen, so viel Erlogenes haben."

822 Steiner (1924) 1982, 119." /.../was aber im Ganzen und in jeder Einzelheit angestrebt worden ist, das ist in der Baugestaltung nicht unwahr zu sein, sondern in ihr ein künstlerisch völlig wahrheitsgetreues Abbild von dem zu schaffen, was innerhalb aus Geist-Erkenntnis heraus erarbeitet wird."

823 Steiner (1924) 2009, 137.

824 Ernst Uehli (1875–1959). Uehli oli sveitsiläinen kirjailija, steinerkoulunopettaja, nuorena myös tullivirkailija ja erityisen paneutunut Steinerein yhteiskunnalliseen kolmijäsennykseen. Dollfus, Biographien Dokumentation der Forschungsstelle Kulturimpuls (verkkosivusto).

man die Wahrheit. Die Wahrheit als sichtbar gewordenes Organ. Man wurde durch den Bau zu seine eigenen höheren Idealschen Menschen wie von einer liebenden Hand ahnend hinaufgeführt."⁸²⁵

Uehli vertasi rakennusta ihmiseen: kupoli, taivaanpiirien elementti koettiin päässä, arkkitraavien rytmien elementti rinnassa ja pylväiden staattinen elementti jäsenissä. Rakennus tekisi ihmisen sisäisesti vapaaksi: ajatukset tulisivat maailmanajatuksiksi, tunne maailmantunteeksi ja tahto maailmantahdoksi.⁸²⁶ Arkkitehti Paul Bay taas yhdisti (1938) eettisiä ja myös totuuden merkityksiä erityisesti orgaaniseläviin muotoihin. Kun ihmisen muotoilemassa teoksessa olisi sisäinen totuus, se vaikuttaisi sellaisessa muotomaailmassa elävään ihmiseen tervehdyttävästi.⁸²⁷

Steinerin ja hänen seuraajiensa arkkitehtuurin totuuskäsitys erosi spiritualiteetin painotuksen vuoksi muista arkkitehtuurin etiikasta kirjoittaneiden käsityksistä. Totuutta ja totuusvaadetta on usein käytetty retorisenä ilmauksena eri tarkoituksissa, kuten on jo aiemmin esitetty. Martin Dücks on käsitellyt arkkitehtuurille asetettua normatiivista totuuden vaadetta. Hän huomauttaa, että totuus ei varsinaisesti ole moraalinen ja etiikan käsite, kun taas rehellisyys on. Hän kuitenkin erittelee totuus-käsitteen käyttöä arkkitehtuurissa. Dücksin mukaan totuus arkkitehtuurissa voi tarkoittaa konstruktion ja funktion yhteensopivuutta eli sitä, että rakennuksen funktio voidaan lukea siitä ulkoapäin eli että se noudattaa rakennustyyppin perinteistä muotoa⁸²⁸. Totuus voi tarkoittaa eräänlaista autenttisuutta suhteessa rakennuksen synty aikaan, mikä taas voidaan ymmärtää "ajan hengen" mukaisena rakentamisena. Sillä voidaan tarkoittaa myös määrättyjen suunnittelusääntöjen noudattamista. Totuudella voidaan viitata myös siihen, että rakennus sopii rakennuspaikkaan ja paikan topografiaan eräänlaisena ideaalina.⁸²⁹ Tässä totuus ymmärretään niin, että arkkitehtuuri sekä ilmaisee/paljastaa että luo paikkaa, ja samalla ilmentää paikan erityistä luonnetta (genius loci). Dücks viittaa Heideggerin käsitykseen paikan luomisesta niin, että se puhuttelee ihmisen älyllistä ja aistivaa olemusta, on ihmiselle oikeudenmukainen (gerecht) ja antaa tämän asua.⁸³⁰ Paikan topografian Dücks ymmärtää niin, että se kattaa paikkaan liittyvän inhimillisen historian, muistot ja tunteet, eikä sitoudu ensi sijassa visuaaliseen ja intellektuelliin. Tätä hän pitää kuitenkin enemmän ideaalina kuin toiminnan periaatteena.⁸³¹ Eli totuus toteutuu arkkitehtuurissa, joka onnistuu mahdollistamaan ihmiselle hyvän elämän niin, että se ottaa huomioon ja pitää huolta ihmisen henkisestä ja ruumiillisesta olemuksesta.⁸³² Näin määriteltynä tullaan lähelle Steinerin pyrkimyksiä.

825 Uehli 1923.

826 Sama.

827 Bay 1938. " /.../es gilt, das sei hiermit noch einmal gesagt, das bewegte Elementen des wachstümlich-organisch-lebendigen dem geometrischen Grundkörper nicht im Sinn eines Ornamentes aufzukleben, sondern dieses selber von innen heraus zu durchdringen und in seiner Gesamterscheinung zu gestalten." (Paul Bay, 1891–1952)

828 Dücks 2011, 62. Tätä hän pitää kuitenkin pikemmin esteettisenä vaateena ja vain heikossa muodossa moraalisenä.

829 Sama, 62. Totuus funktioiden luettavuutena, kun noudatetaan rakennustyyppin perinteistä muotoa, on kuitenkin pikemmin esteettinen vaade, heikossa muodossa moraalinen suhteessa arkkitehtuurin moraaliseen totuuden periaatteeseen. 211. Vrt. David Adams esimerkkinä kahvojen muotoilu, savun muotoilu lämpövoimalassa jne.

830 Sama, 223.

831 Sama, 224 " /.../geht es um den Versuch, individuellen Menschen gerecht zu werden, indem man einen Ort als einen der Topographie und dadurch dem Menschen entsprechenden Ort schafft. Hier geht es tatsächlich darum, das Glück und das gute Leben des Menschen ermöglichen, indem man Architekturen schafft, die seine Verfasstheit als geistiges und leibliches Wesen berücksichtigen und fördern. Architekturen, mit denen das gelingt, kann man als 'wahr' bezeichnen."

832 Dücks tekee filosofista analyysia käsitteistä, ja hän toteaa tässä toistetun olevan osin retorista, ei ankan filosofista päättelyä.

9. Sosiaalireformistiset ajatukset ja Goetheanumit

Ekspressionistiset arkkitehdit pyrkivät yhteiskunnalliseen ja sosiaaliseen oikeudenmukaisuuteen, vaikka heidän suunnitelmiaan pidetään yleisesti utopistisina. Utopia on toisaalta kuulunut useimpiin sosiaalisiin ideologioihin, ikään kuin välittäjänä ideaalin ja todellisen välillä tai visiona, joka vie eteenpäin ja auttaa ylittämään jo olevan.

*"As an embodiment or vision of what might be, utopia defines itself through opposition to its historical context, thereby gaining a strong social resonance."*⁸³³

Ekspressionististen arkkitehtien ajattelussa taiteella ja erityisesti arkkitehtuurilla oli yhteiskuntaa muuttava rooli. Samankaltaisia ajatuksia ja päämääriä oli myös Rudolf Steinerillä hänen suunnitellessaan ensimmäistä ja toista Goetheanumia.

Tässä luvussa tarkastelen, miten 1900-luvun alun saksalaiset sosiaalireformistiset ja sosialistiset ajatukset näkyivät niin Steinerin kuin ekspressionististen arkkitehtien toiminnassa ja yhteiskunnallisessa ajattelussa. Arkkitehtuurin historian tutkimuksessa esimerkiksi Iain Boyd Whyte on liittänyt ekspressionistisen arkkitehtuurin tiiviisti ajan reformiliikkeisiin.⁸³⁴ Luku on jäsennelty kronologisesti. Käsittelen ensin 1800–1900-lukujen vaihteen reformiliikkeitä ja Steinerin yhteiskunnallista ajattelua 1890-luvulla. Tuon esiin muutamia vuosisadan vaihteen ideaaliyhteisöjä, joissa reformiajatuksia toteutettiin. Ensimmäisen maailmansodan aikana ja sen jälkeisinä vuosina monet arkkitehdit ja myös Steiner aktivoituivat yhteiskunnalliseen toimintaan. Lyhyen aikaa näytti mahdolliselta saada utopistisiakin ajatuksia toteutettua. Vaikka niin ei käynytkaan, arkkitehtuurin etiikan kannalta on tärkeää tarkastella ekspressionististen arkkitehtien sekä Steinerin yhteiskunnan uudistamiseen tähtääviä pyrkimyksiä.

1900-luvun alku oli Saksassa voimakkaan kehityksen aikaa: maa teollistui ja kaupungistui ja väkiluku kasvoi 60 prosenttia vuodesta 1871 vuoteen 1914. Yliopistot kasvoivat, ihmisten liikkuvuus lisääntyi ja terveydenhuoltoa alettiin järjestää. Valtio oli alkanut harjoittaa sosiaalipolitiikkaa jo 1880-luvulla. Se oli reformistinen keino korjata taloudellisen kasvun ja kilpailun aiheuttamia ongelmia, mutta samalla keino pyrkiä välttämään vallankumouksellisen sosialismin kasvu. Sosiaalireformismi myönsi sosialististen ajattelijoiden osoittamat epäkohdat, mutta ei hyväksynyt vallankumouksellista sosialismia tai kommunismia. Modernisoituvassa Saksassa poliittisten liikkeiden ja kasvavan työväenliikkeen rinnalla kannatettiin niin demokraattisia reformeja, anarkismia kuin lopulta radikaalia nationalismia.⁸³⁵

Moderni maailma synnytti nopeasti uusia ongelmia. Huolta herättivät, kuten Corinna Treitel kuvaa: "jumalaton sosialismi", "moraaliton materialismi", "itsekeskeinen indivi-

833 Benson 2001, 8.

834 Iain Boyd Whyte, 1982. *Bruno Taut – Baumeister einer neuen Welt: Architektur und Aktivismus 1914–1920*, Verlag Gerd Hatje, Stuttgart.

835 Ks. Treitel 2004, 18.

dualismi” ja ”kulttuurinen rappeutuminen”. Ongelmat ilmenivät köyhyytenä ja epätaasa-arvona, itsemurhina ja prostituutiona, joita sitten pyrittiin korjaamaan erilaisin sosiaalireformistisin keinoin. Saksan reformiliike oli laaja ja siihen kuului hyvin erilaisia ryhmiä. Sosiaalireformin rinnalla puhuttiin elämäntapojen reformoinnista (Lebensreform), ja ratkaisuja haettiin sekä yksilöllisesti että yhteisöllisesti. Reformiliikkeiden piiriin kuuluivat taiteilijoiden ja arkkitehtien ajatukset taiteesta keinona parantaa elämän laatua ja ratkaista sosiaalisia ongelmia sekä monet esoteeristen liikkeiden pyrkimykset. Corinna Treitel näkee saksalaiset okkultit liikkeet suorastaan ilmauksina sosiaalireformistista pyrkimyksistä.⁸³⁶ Reformiliikkeiden uudistuspyrkimykset ulottuivat maanomistusoloista asumiseen, kasvatukseen ja koulutukseen, ruokavalioon ja taiteisiin sekä arkkitehtuuriin. Antroposofista liikettä voi tarkastella yhtenä reformiliikkeenä. Sen piirissä uudistettiin taiteita ja arkkitehtuuria, kehitettiin reformipedagogiikkaa, biodynaamista maataloutta, laajennettiin lääketiedettä luonnonlääkinnällä ja homeopatialla sekä edistettiin kasvisruokavaliota.⁸³⁷

Steiner anarkistina, toimittajana ja työläisten opettajana

Ennen teosofista toimintaansa 1890-luvulla Steiner liikkui Weimarin ja Berliinin kulttuuripiireissä.⁸³⁸ Osa näiden piirien reformistisista ajatuksista toteutui myöhemmin antroposofisissa hankkeissa. Steiner määritteli oman yhteiskunnallisen asenteensa tuolloin lähinnä anarkistiseksi. 1800-luvun lopun Saksan anarkisteja on jaoteltu ns. kollektiivianarkisteihin (Proudhon, Bakunin, Kropotkin), joiden päämääränä oli kommunistinen yhteiskunta ja ns. individualianarkisteihin, esimerkiksi Max Stirner. He luopuivat sosialistisista rakenteista niiden luomien uusien valtasuhteiden vuoksi. Suhde väkivaltaan muodosti myös selvän jakolinjan. Väkivaltaan valmiit, ns. ”teon anarkistit” (kuten venäläinen Sergei Gennadijevitch) tekivät 1800-luvun lopulla ihmisiä tappaneita attentaatteja.⁸³⁹ Max Stirnerin teoksia julkaiseva anarkisti John Mackay (1864–1939), johon Steiner oli tutustunut 1890-luvun alussa, oli sanoutunut irti väkivallasta.⁸⁴⁰ Mackay oli löytänyt Steinerin Vapauden filosofian eettistä individualismia käsittelevästä osasta yhtäläisyyksiä omiin anarkistisiin näkemyksiinsä, ja he kävivät *Magazins für Litteratur* -lehdessä asiasta julkista kirjeenvaihtoa 1898. Mackay kysyi artikkelissaan, voisiko Steineria kutsua individualistiseksi anarkistiksi, mihin tämä vastasi myöntävästi.⁸⁴¹ Vastauksessaan Steiner satoi sosiaalisen kysymyksen eettiseen individualismiin: Vapaus voidaan kokea silloin, kun se ei esiinny vain ihmisen hengessä, vaan myös ulkoisissa teoissa. Hänen

836 Treitel 2004, 18–19, 27.

837 Ks. esim. Zander 2007, 376–378. Kristityhteisön perustaminen oli kristinuskon reformointia, eurytmia kuului ajan tanssin ja liikkeen uudistamiseen. Lääkintäpedagogiikka uudisti kehitysvammaisten hoitoa. Kehitti biodynaamisen viljelyn, suositti kasvissyöntiä ja varoitti alkoholin käytöstä, koska se ei sopinut meditaation harjoittamiseen. Hän uudisti myös muotoilua, korutaidetta. Monet elämäntapauudistuksiin liittyvät ajatukset toteutuivat ensimmäisen maailmansodan jälkeen ja kun antroposofiseen liikkeeseen tuli mukaan paljon nuoria ihmisiä.

838 Kugler 2010, 300. Steiner asui Weimarissa 1890–1897 ja Berliinissä 1897–1905. Berliinissä hän kustansi ja toimitti lehtiä *Magazins für Litteratur* ja *Dramaturgischen Blätter* 1897–1900.

839 Zander 2007, 534–535.

840 Zander 2007, 535. Steiner julkaisi *Magazins für Litteratur* -lehdessä Mackayn kirjoituksen, jossa tämä otti etäisyyttä keisarinna Elisabetin surmanneeseen attentattiin 10.9.1898.

841 Kugler 2010, 222–225. Tosin Steiner ei pitänyt nimityksistä, koska jos kirjoituksissaan ilmaisee selvästi ja positiivisesti käsityksensä, miksi niitä tarvitsi kuvata muilla sanoilla. Niihin lisätään perinteisiä mielikuvia, jotka eivät tarkasti vastaa sitä mitä ihminen on sanonut. Individualisti-anarkisti -nimityksen hän hyväksyi, mutta erotti sen selvästi ”teon propagandaa” kannattavista anarkisteista. Individualisti-anarkisti taistelee valtiota ja samalla teon propagandaa vastaan, koska myös se perustuu valtaan (Maßregeln). Kirjeenvaihto suututti lehden ”poroporvarilliset tilaajat” mm. filologian ja kirjallisuuden professoreita.”/.../ und Ich hatte auch bei der Herausgabe der Magazin eben durchaus das Talent, die Leute vor den Kopf zu stossen, nicht das Zeitalter, aber die Leute vor den Kopf zu stossen.” Steiner toimitti kyseistä lehteä yhdessä Hartlebenin kanssa.

mielestään yksilöiden intuitioista lähteviin ideoihin perustuva eettinen individualismi johtaisi vapaiden tekojen myötä ”ihmisen mukaiseen” sosiaalisen elämän muotoiluun. Steiner piti päämääränä irtautumista luonnonlakien pakosta ja perinteisistä tavoista. Hänen mielestään valtio esti yksilöiden vapaan toiminnan, eivätkä valtion perusteena olevat auktoriteetti ja valta kasvattaneet vapauteen. Kuitenkin vapaana ihminen löytäisi oikean tien.⁸⁴²

Kirjoittamisen ja lehtien toimittamisen ohella Steiner opetti Berliinissä Wilhelm Liebknechtin perustamassa työläisille suunnatussa koulussa (Arbeiterbildungschule) vuosina 1899–1904.⁸⁴³ Hän tutustui tuolloin työläisten elämään ja olosuhteisiin.⁸⁴⁴ Steiner opetti koulussa historiaa, kirjallisuutta ja puhetaitoa. Hän ei kuitenkaan ollut sitoutunut koulussa vallinneeseen marxismiin, ja Wilhelm Liebknechtin kuoleman jälkeen alkanut valtataistelu ja ankaramman sosialistisen asenteen vaatimus asettivat Steinerin aseman opettajana kyseenalaiseksi, ja hän luopui tehtävästä 1905.⁸⁴⁵ Berliinissä asuessaan (1897–1905) Steiner liikkui taiteilijoiden ja kulttuuri-ihmisten parissa. Hänellä oli yhteyksiä myös runoilijoiden perustamaan Friedrichshagenin piiriin, joka syntyi 1888–89 Berliinin lähellä.⁸⁴⁶ Piirissä rakentui elämäntavan uudistamiseen ja sosiaalireformismiin kuuluvia ideoita: materialistisen, kaupunkielämään perustuvan kulttuurin hylkääminen ja paluu maalle, anarko-sosialistinen politiikka ja halu yhdistää käsien ja aivojen työ. He halusivat myös yhdistää – taiteiden johdolla ja ohjauksella – sosiologian, uskonnon ja luonnontieteet hedelmälliseksi symbioosiksi. Friedrichshagenin teatteri- ja kirjallisuushemisiet eivät halunneet liittyä sosialistipuolueeseen, vaan pohtiessaan ratkaisuja 1800-luvun kapitalismin aiheuttamiin sosiaalisiin ongelmiin he kannattivat anarko-sosialismia. Nämä ajatukset vaikuttivat voimakkaasti Bruno Tautiin⁸⁴⁷, ja sittemmin saman tyyppiset ideat saivat kaikupohjaa myös antroposofisessa liikkeessä.

Friedrichshagenin piirissä pidettiin teatteria tärkeänä vaikuttamiskeinona, ja nykydraama haluttiin tehdä saavutettavaksi myös alemmalle keskiluokalle ja työläisille. Bruno Wille perusti Freie Volksbühne-teatterin 1890 ja sen hajoamisen jälkeen Neue Freie Volksbühnen.⁸⁴⁸ Otto Erich Hartleben, jonka kanssa Steiner toimitti teatterilehteä 1890-luvulla, kuului tähän teatteriin. Steinerin kiinnostus teatteriin jatkui teosofisen/antroposofisen toiminnan aikana: Hän kirjoitti ja ohjasi neljä ns. mysteerinäytelmää, ja molemmissa Goetheanum-rakennuksissa keskeinen funktio oli rakentaa näyttämö erityisesti mysteerinäytelmille.

Friedrichshagenin piirin jäsenet osallistuivat myös Deutsche Gartenstadt-Gesellschaftin perustamiseen Berliinissä 1902.⁸⁴⁹ Seuran synty perustui Ebenezer Howardin ajatuksiin ja

842 Sama. Steinerin teksti vuodelta 1897.

843 Sama, 230. Koulu ei ollut puolueen, vaan epäpoliittisen yhdistyksen ylläpitämä. Siksi myös naiset saattoivat osallistua koulutukseen, sillä poliittinen osallistuminen oli naisilta kielletty. Koulussa opetettiin kansantaloutta, historiaa, oikeustiedettä, saksaa, luonnontieteitä, laskentaa, kirjanpitoa, pikakirjoitusta ja piirtämistä.

844 Sama, 300. Steiner tutustui tuolloin myös mm. Kurt Eisneriin ja Rosa Luxemburgiin

845 Sama, 240–241. Steiner kutsuttiin jo 1903 kouluyhdistyksen yleiskokoukseen kuultavaksi asenteestaan historialliseen materialismiin. Keskustelussa hän sai vastustajakseen marxilaisen Max Grunwaldin. Steiner kuitenkin onnistui vakuuttamaan johtokunnan ja hänen työsuhtettaan jatkettiin.

846 Whyte 1982, 11. Runoilijat Wilhelm Bölsche ja Bruno Wille asuivat Friedrichshagenissa, ja piiri muodostui heidän ympärilleen. He hakivat rauhaa suurkaupungin hälystä.

847 Sama, 9. Friedrichshagenissa asuivat mm. Heinrich ja Julius Hart, Wilhelm Bölsche ja Bruno Wille. Piiriin kuuluivat myös Gerhart Hauptmann, Richard Dehmel, Frank Wedekind, Otto Erich Hartleben, John Mackay ja Gustav Landauer.

848 Sama, 16. Muita teatterin jäseniä olivat mm. Hartleben, Maxmilian Harden, Max Marschalk, Fritz Mauthner, Gustav Landauer, Hartin veljekset, Kampffmeyer ja Georg Ledebour.

849 Sama, 9–11. Perustajina Friedrichshagenin piiristä ja Neue Gemeinschaftista veljekset Bernhard ja Paul Kampffmeyer, Heinrich Hart und Julius Hart sekä Wilhelm Bölsche ja Gustav Landauer. Ens. pj Heinrich Hart, ens. johtokuntaan kuuluivat Wilhelm Bölsche, Julius Hart, Hugo Höppener (Fidus), Magnus Hirschfeld, Bernhard Kampffmeyer, Adolf Otto ja Franz Oppenheimer. 1909 johtokunnassa mm. Carl Johannes Fuchs, Paul Schultze-Naumburg, Werner Sombart, Joseph August Lux, Ferdinand Avenarius, Peter Behrens, Richard Riemerschmid, Hermann Muthesius ja Karl Schmidt.

tämän Englantiin perustamaan Garden Cities Associationiin.⁸⁵⁰ Saksalainen yhdistys ei ollut varsinainen rakennusyhdistys, vaan sen tarkoituksena oli markkinoida puutarhakaupunkiaa reformistisessa hengessä. Sen periaatteisiin kuului, että puutarhakaupungit järjestettäisiin osuuskuntaperiaatteella niin, ettei maan hinnalla ja arvonnousulla voisi keinotella.⁸⁵¹ Vuosien 1908 ja 1914 välillä Saksaan syntyikin useita puutarhakaupunkeja, joita esiteltiin aktiivisesti julkisuudessa.⁸⁵² Ennen ensimmäistä maailmansotaa myös Bruno Taut uskoi, että ajan henki ilmaistaisiin paremmin puutarhakaupunkien arkkitehtuurissa kuin monumentaalisissa rakennuksissa. Hänen mielestään ajan henki saisi ilmaisunsa rakennuksissa, jotka perustuisivat sosiaaliseen idealismiin. Esimerkiksi tavoite sosiaaliryhmien sekoittumisesta toteutui Tautin 1910-luvun suunnitelmissa, joissa isot asunnot ja pienet yksiot sijoittuivat vierekkäin (Berliinin Falkenberg 1912).⁸⁵³ Steiner ei kuulunut tähän seuraan, mutta todennäköisesti tunsu seuran tavoitteita, ja vastaavat ajatukset toteutuivat myöhemmin Dornachin asuinalueen rakentamisessa, mm. omistuksen järjestämisessä.

1900-luvun alun ideaaliyhteisöt

Goetheanumin ympärille Dornachiin rakentui 1914 alkaen eräänlainen puutarhakaupunki. Sille ei laadittu varsinaista asemakaavaa, vaan rakennukset syntyivät pääosin yksittäisten ihmisten aloitteesta lähelle päärakennusta. Steiner suunnitteli myös joitakin asuinrakennuksia. Goetheanum sijoittui kukkulalle, ja asuinrakennukset ympäröivät sitä kumpuilevassa maastossa. Ensimmäinen maailmansota viivästytti rakentamista, mutta useita rakennuksia valmistui jo 1910-luvulla. Steiner oli suositellut rakentajille yhtenäistä, ajanmukaista ja uutta luovaa rakennustyyliä. Siitä oli kuitenkin epäselvyyttä, koska jo 1914 Steiner totesi, että monilla rakentajilla oli kova kiire aloittaa rakentaminen. Hän olisi kuitenkin toivonut enemmän paneutumista asiaan ja harkintaa rakennusten tyylin suhteen.⁸⁵⁴ *"Anthroposophen Kolonien"*-säännöt laadittiin 1921, ja niissä määrättiin, että rakennussuunnitelmat piti hyväksyttää antroposofisen seuran johtokunnassa. Samalla järjestettiin omistussuhteet niin, että rakennukset säilyisivät seuran piirissä toimivien käytössä.⁸⁵⁵

Puutarhakaupunkien lisäksi vertailukohdaksi Dornachin siirtokunnalle sopivat erilaiset vaihtoehtoaatteelliset tai -uskonnolliset yhteisöt. Sellaisia olivat esimerkiksi Schlafenseen Neue Gemeinschaft 1900–1904, jossa Marie von Sievers (myöh. Steiner) asui jonkun aikaa, sekä Monte Veritan yhteisö Asconassa, jossa asui monia teosofeja.⁸⁵⁶ Tällaisten yhteisöjen jäsenet jakoivat yleensä samantapaisen elämäntähtäyksen, usein henkisen ajatusmaailman, ajatuksia tasa-arvoisesta elämästä ja pyrkimyksiä ylittää luokkaerot (lähinnä filantrooppisin keinoin). Yhteisöissä kehiteltiin talousteorioita ja keinoja ratkaista maaseudun ja kaupungin

850 Ebenezer Howard julkaisi puutarhakaupunkia käsittelevän teoksensa 1898 *To-morrow: A Peaceful Path to Real Reform*, 1902 toinen painos nimellä *Garden Cities of To-morrow*. Yhdistyksen hän perusti puutarhakaupungin rakentamista varten Letchworthiin.

851 Pehnt 1998, 23–24.

852 Zander 2007, 1155. Seuran julkaisuja mm. *Die Garten-Stadt München-Perlach* 1910; *Gartenstadt Hellerau, ein Bericht* 1911; *Die Gartenstadtbewegung* 1911.

853 Whyte 1982, 29–31.

854 Steiner (1914) 1982, 40. "Was in dem Baustil der Kolonistenhäuser die ganze Kolonie als eine ideelle Einheit erscheinen lassen wird, das wird ja ein äußerer Abdruck sein einer Harmonie, die eine innere sein wird." "Denn als erstes liegt ja vor, daß durch die äußere Bauart, durch den ganzen Stil für die Außenwelt wird hervortreten sollen, daß alle diese Häuser gewissermaßen zusammengehören, ein Ganzes bilden." (41).

855 Raab et al. 1972, 112–113. "Kolonie am Goetheanum in Dornach"- säännöt 27.11.1921. Säännöissä säädettiin, miten rakennukset pysyisivät antroposofien omistuksessa; Yhdistyksen nimi muutettiin 1922 Verein des Goetheanum. (Zander 2007, 1156).

856 Ks. Zander 2007, 1154. Steinerin kerrotaan asuneen siellä 1903; Monte Veritassa asui anarkisteja, spiritualisteja, teosofeja ja muiden reformiajatusten kannattajia. (Welter 2002, 140).

konflikti. Monet kaipasivat paluuta luontoon ja yksinkertaisempaan elämäntapaan tai menneen maailman kyläyhteisöihin ja pikkukaupunkeihin.⁸⁵⁷ Useimmiten yhteisöt käyttivät ole-massa olevia rakennuksia, vain harvoilla oli taloudellisia mahdollisuuksia suunnitteluun ja laajaan rakentamiseen, ja monet yhteisöistä jäivät myös lyhytikäisiksi. Monte Veritassa taas asui niin erilaisia ryhmiä, etteivät he pystyneet luomaan alueelle yhtenäistä suunnitelmaa.⁸⁵⁸

Ehkä toiminnoiltaan eniten Goetheanumia ympäröivää aluetta muistutti amerikkalaisen teosofin Katherine Tingleyn (1852–1929) perustama keskus ja asuinalue Point Lomassa USA:ssa. Teosofisen seuran päämaja siirrettiin New Yorkista Point Lomaan ja alueelle muutti satoja teosofejia.⁸⁵⁹ 1900 perustetussa keskuksessa käytettiin vanhoja rakennuksia ja rakennettiin myös uusia. Keskuksen ensimmäiset rakennukset oli katettu lasikupoleilla.⁸⁶⁰ Toimintaa palvelivat suuri pyörötemppele, amfiteatteri⁸⁶¹ ja lasten kasvatusta varten perustettu Raja-jooga -akatemia. Tingleyn seuralla oli lukuisia reformistisia tavoitteita: se halusi poistaa kuolemanrangaistuksen, kantoi huolta vankien kohtelusta ja toimi osana rauhanliikettä. Seurassa oli noin 5000 jäsentä vuonna 1926. Kuitenkin pian Katherine Tingleyn kuoleman jälkeen 1929 keskus jouduttiin myymään.⁸⁶²

Aikansa tunnetuimpiin yhteisöihin kuului Hessen suurherttua Ernst Ludwigin perustama taiteilijoiden siirtokunta Darmstadtin Mathildenhönessä. Ludwig halusi tukea taiteita ja edistää alueen kaupankäyntiä ja elinkeinoja. Joseph Maria Olbrich suunnitteli keskuksen ja rakennukset kuudelle taiteilijalle vuosina 1899–1901. Ryhmään kuuluva Peter Behrens suunnitteli itse oman talonsa. Keskusrakennuksessa oli taiteilijoiden studioita ja näyttelytilat. Päämääränä oli yhdistää taide ja käsityö, mikä ei ollut vain rationaalinen ja taloudellinen asia, vaan pyrkimyksenä oli vapauttaa elämä teollisen ja mekaanisen tuotannon tappavilta seurauksilta. Keskusrakennuksen oli määrä olla luovuuden temppele, jossa voitaisiin muotoilla uusi asenne elämään.⁸⁶³ William Morrisin Arts and crafts -liikkeen tavoitteet olivat samankaltaisia ja samaan pyrittiin myös Dornachissa, missä toimi taideateljeita ja pienimuotoisia taidekouluja sekä käsityöverstaita, joissa valmistettiin huonekaluja ja esineitä. Yhteisöissä haettiin taiteen ja elämän yhdistymisen uudistavaa ja hyvää tekevää voimaa.

Reformiyhteisöihin voidaan lukea myös Karl Ernst Osthausin (1874–1921) rakennuttama Hagenin alue Ruhrissa. Osthaus oli omistautunut erityisesti työläisten älyllisen elämän ja luovuuden kehittämiseen. Hän oli vähemmän kiinnostunut asumisesta ja terveydenhuollosta kuin kulttuurista ja kasvatuksesta. Hän sponsoroi rakennushankkeita, näyttelyitä, käsityöläiskiltoja ja kasvatusprojekteja.⁸⁶⁴ Hagenin yhteisö oli tarkoitettu pääasiassa taiteilijoille, jotka osallistuisivat Folkwang-museon toimintaan esim. opettamalla. Yhteisön vierai-siin kuuluivat mm. Peter Behrens, Walter Gropius, Henry van de Velde, Mathieu Lauweriks, tanssija Mary Wigman ja Johan Thorn Prikker. Van de Velde suunnitteli kaavan ja useita rakennuksia. Myös Behrens suunnitteli alueelle rakennuksia. Lauweriks suunnitteli alueelle

857 Welter 2002, 139–140.

858 Sama, 141 Fyysisen ympäristön ja arkkitehtuurin merkitys kuitenkin ymmärrettiin, ja Monte Veritassa maja (a hut) muodostui symboliksi yksinkertaisesta elämästä lähellä luontoa ja oli jäsenten ideaali asumismuoto.

859 Langan 2014, 37. Alue laajeni 150 eekkeristä 500 eekkeriin (eekkeri noin 4 000 m²).

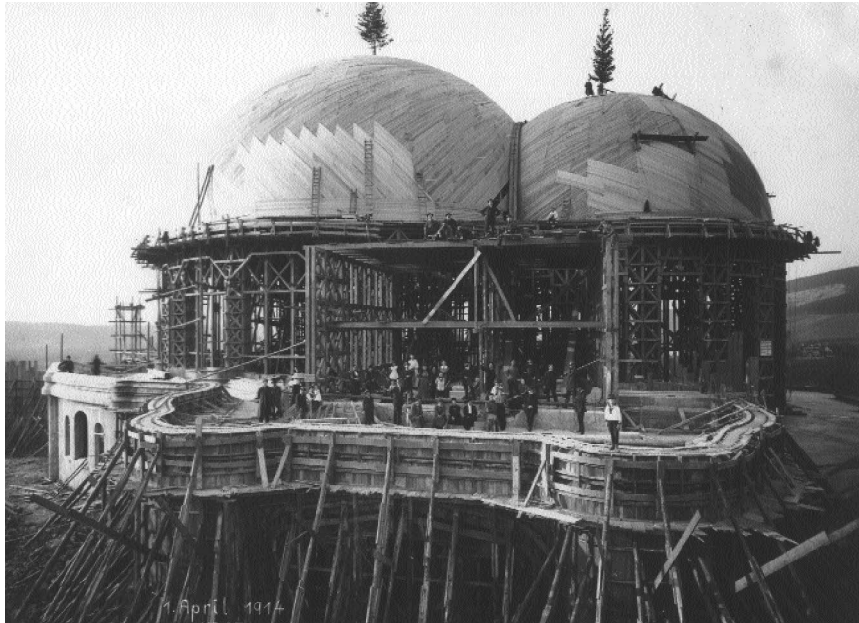
860 Sama. Rauhan temppeleissä oli ametistin värinen kupoli.

861 Sama, 29. Langanin mukaan teatteri oli ensimmäinen kreikkalaisen teatterin replika USA:ssa. Katsojia mahtui 2500.

862 Zander 2007, 254–255, 260. Ruotsin Visingöön perustettiin rajajooga-koulu 1929. Pedagogiikka oli reformipedagogiikkaa, mm. tytöt ja pojat olivat yhdessä, opiskelussa käytettiin draamaa ja musiikkia, eikä rangaistuksia käytetty. Lasten erottaminen vanhemmista herätti kuitenkin kritiikkiä.

863 Welter 2002, 142.

864 Henderson 2011, 168. Osthaus oli Werkbundin perustajajäseniä ja rahoitti taiteilijoiden ja arkkitehtien työtä, erityisesti Behrensin.



22 Ensimmäisen Goetheanumin harjannostajaiset 1.4.1914.

yhdeksän taiteilijoille tarkoitettua rakennusta. Näitä rakennuksia yhdisti Lauweriksille tyyppillinen, teosofisesti perusteltu nauhaornamentti, joka kulki kivettynä ja kivimurskalla osoitettuna, kulmikkaasti mutkitellen talosta toiseen.⁸⁶⁵

Ideaaliyhteisöitä tutkineen Welterin mukaan näiden yhteisöjen tärkeä piirre oli eräänlainen metafyyminen keskus, rakennus tai rakennusryhmä, joka ikään kuin määritteli ideaaliyhteisön visuaalisesti. Arkkitehtonista yhtenäisyyttäkin pidettiin hyvänä, mutta siihen ei aina ollut mahdollisuutta, ja sen puutteen korvasi osallistuminen toimintoihin tällaisessa tilassa. Se myös vahvisti yksilön kuulumista ryhmään. Keskus oli alueen ja yhteisön tärkein kohde, joka määritteli koko aluetta, ja samalla takasi yhteisön täydellisen, ei vain materiaalisiin seikkoihin kiinnittyvän luonteen.⁸⁶⁶ Niin varhaisten reformiliikkeiden kuin myöhemmin ekspresionististen arkkitehtien toivekuva asuin- ja elämänyhteisöstä, jossa kukkulan päällä olisi rakennus kokoontumista, juhlaa, teatteria tai kulttista toimintaa varten ja sitä ympäröivästä puutarhakaupunkimaisesta asutuksesta toteutui Dornachissa.⁸⁶⁷ Yhteisöjen muodostamista voi tulkita eettisenä pyrkimyksenä hyvään elämään. Tavoitteena oli luoda asuinpaikka, jossa asukkaat jakaisivat yhteiset arvot ja yrittäisivät toteuttaa niitä käytännössä. Yhteisöissä myös toteutui ihmisen halu kuulua yhteisöön ja elää yhdessä muiden kanssa.

Aktivismien arkkitehtuuri

Saksalaisen kuvataiteen ekspresionismin rinnakkaisilmionä on pidetty kirjallisuuden nk. aktivismia. Arkkitehtuurihistorioitsija Iain Boyd Whyte laajensi aktivismin käsittämään ekspresionistisen arkkitehtuurin ja tulkitsi Bruno Tautin tuotantoa vuosina 1914–1921 aktivismin käsitteellä. Kirjallisuuden aktivismiliikkeen, joka kukoisti vuosina 1914–1919, päähahmo oli kirjailija Kurt Hiller (1885–1972). Whyten mukaan Hiller muunsi ekspresionismin indivi-

865 Henderson 2011, 169.; Frank 1984, 63. Nauhaornamenttiin (meander) sisältyi Lauweriksin ajatus kundalinista, kosmisesta energiasta.

866 Welter 2002, 142–144.

867 Ks. Pehnt 1998, 208.

dualistisia ja anarkistisia impulsseja käytännöllisen ja sosiaalisen reformin suuntaan. Whyte pyrki aktivismin määritelmällään liittämään ekspressionistisen arkkitehtuurin eli aktivismin arkkitehtuurin kiinteästi ajan reformiliikkeeseen.⁸⁶⁸ Vaikka käsite aktivismin arkkitehtuuri ei juurtunut arkkitehtuurin historiaan, se kuitenkin ilmaisee ajan arkkitehtien pyrkimyksiä monella tapaa paremmin kuin vakiintunut termi ekspressionismi.

Aktivisteja yhdistivät sosialistiset ajatukset, eivät kuitenkaan puolueiden edustamat, proletariaatin johtoasemaa vaativat aatteet, vaan anarkososialistiset tai lyyriseksi sosialisiksi luonnehditut ajatukset. Aktivistien vallankumous tarvitsi henkistä johtajaa, joka voisi olla oppinut tai esimerkiksi arkkitehti. Heidän arkkitehtuuriajatuksissaan keskeinen rooli oli ns. kollektiivisella symbolilla, jota luonnehdittiin kristallitalona, kulttirakennuksena, kansantalona tai temppeleinä. Tämä rakennus symboloisi yhteisöä ja sen harmoniaa, ja sen tehtävänä olisi myös yhdistää yhteiskunnan taistelevat ryhmät. Whyten mukaan kyseessä oli uskonnollista transfiguraatiota muistuttava prosessi, joka kohottaisi ihmiset ahtaan subjektivismiin ja individualismiin yläpuolelle. He pääsisivät uudelle, puhtaan ja objektiivisen olemassaolon tasolle.⁸⁶⁹ Kun rakennukselle annetaan edellä kuvattu merkitys, kyse on eettisestä merkityksestä. Aktivismin (ekspressionismin) arkkitehdit pitivät sosiaalisten, poliittisten ja kulttuuristen ongelmien yhtenä ratkaisuna juuri eettisesti ymmärrettyä rakennusta.

Etiikalla tai eettisillä pohdinnoilla oli tärkeä merkitys myös muiden alojen taiteilijoiden ajattelussa. Ekspressionistisen runouden antologiassa Kurt Pinthus (1886–1975) kirjoitti totaalisesta eettisestä vieraantumisesta, jota ekspressionistisen avantgarden edustajat tunsivat. He olivat vieraantuneita aikansa materialistisesta kulttuurista niin psykologisesti, sosiaalisesti, taloudellisesti kuin tyylillisestikin. Kenties ajan materialismi, militarismi ja nationalismi liittyneinä poroporvareiden tekopyhyyteen ja koettuun kaupunkien sieluttomuuteen herättivät toiveita uudenlaisesta rakennuksesta kaivatun muutoksen tai vallankumouksen välineenä.⁸⁷⁰ Whyte luonnehtii ekspressionismin luopuneen realismista ja naturalismista, ja niiden tilalle tulivat fragmentaatio ja kaaos sekä odotus vanhan järjestelmän sortumisesta ja uuden aikakauden alusta.⁸⁷¹

Ensimmäisen maailmansodan aika

*”Auf den hohen Gerüsten, die den Bau umringten, von Licht und Luft umgeben, während der Meißel die plastische Rundung der Wand gestaltete, in der glühenden Hitze des August 1914, da eine Kriegserklärung der andern folgte, fühlte jeder erst recht diesen Bau als ein Wahrzeichen höchster Menschlichkeit, gegenübergestellt den in der Menschheit entfesselten, Menschen vernichtenden Kräften.”*⁸⁷²

Näin kirjoittaa Assja Turgenieff Goetheanumin työmaasta ensimmäisen maailmansodan sytytyessä. Hän kuvaa, kuinka elokuun 1914 kuumuudessa veistettiin rakennuksen muotoja, ja samaan aikaan sodanjulistukset seurasivat toisiaan. Silloin, ihmisiä hävittävien voimien keskellä, töihin osallistuneet kokivat rakennuksen korkeamman ihmisyyden tunnusmerkkinä.

868 Whyte 1982, 7, 3. Liikkeet syntyivät samaan aikaan, vastauksena samoihin asioihin ja myös loppuivat samoihin aikoihin. Toimijat tunsivat pitkälti toisensa. Hän tutki sitä, miten ja milloin ekspressionistinen arkkitehtuuri alkoi, miksi se päättyi ja mikä on sen suhde funktionalismiin. Hän tunnisti uuden nimeämisen ja käsitteistön tarpeen ja päätyi ehdottamaan aktivismia.

869 Whyte 1982, 214.

870 Whyte 1982, 12–15.

871 Whyte 1982, 12–15.

872 Turgenieff 1937 (1985), 7.

Ensimmäinen maailmansota vaikutti voimakkaasti taiteilijoiden ja arkkitehtien asenteisiin. Monet olivat nähneet sodan tarjoavan mahdollisuuden vanhasta maailmasta luopumiseen ja uuden rakentamiseen. He tervehtivät sodan syttymistä suorastaan innokkaasti. Sodan karuus ja tuho muuttivat kuitenkin nopeasti asenteita ja pasifismin kannattajien määrä kasvoi, esimerkiksi Bruno Tautista tuli pasifisti. Vaikka monet intellektuellit ja taiteilijat sodan pitkittyessä toivoivat rauhaa, niin sotaa kuitenkin pidettiin taitekohtana, jossa vanha maailma murtuisi ja sen tilalle voitaisiin rakentaa uusi ja parempi.⁸⁷³

Bruno Taut esitti kirjassaan *Alpine Architektur* (1918–1919) Alpeille suunnitellut kristallisoivat rakennukset rauhaa edistävänä yhteistyönä, joka vastustaisi sodan tuhoa (*Materialschlachten*) ja yhdistäisi eri kansoja. Taut piti pitkästyttävänä rakennusten hyödyllisyyttä ja mukavuutta ilman korkeampaa ideaa. Hänen mielestään tällaisista rakennuksista seurasi riitaa, sotaa, valeita, murhia ja hävitystä. Hän toivoi Alpeille ideoitujen kristallitalojen ja temppelien tekevän ihmiskunnan onnellisemmaksi. *”Was gebaut wird, muss gedichtet sein”* muotoili Taut vuonna 1919. Tulevaisuus voitaisiin luoda vain rakentamalla sielussa syntyneitä muotoja.⁸⁷⁴ Matthias Schirren tulkitsee Tautin teoksen *Alpine Architektur* moraalisesti viestiksi

”Die Akzentverschiebung von einer Frage des Besitzstandes auf die Möglichkeit der Umbildung, der Umgestaltung der Welt,”

Taut velvoitti modernit ihmiset tähän maailman uudelleen muotoiluun.⁸⁷⁵

Steiner oli ollut huolissaan kiristyvästä maailmantilanteesta ja käsitellyt sitä esitelmässään kevään 1914 aikana.⁸⁷⁶ Tuolloin rakennustyöt Dornachissa olivat käynnissä, ja kesäkuussa Steiner esitti rakennuksesta tulkinnan, joka muistuttaa edellä kuvattua ekspressionististen arkkitehtien rakennukselle antamaa tehtävää. Steiner esitti, että jos ihmiset astuessaan Goetheanumin kaltaiseen rakennukseen antaisivat taiteellisten muotojen vaikuttaa itseensä; kun he kuuntelisivat taiteen puhetta ja oppisivat ymmärtämään sitä sydämellään, ei järjellään, niin ihmiset eivät enää haluaisi olla epäoikeudenmukaisia toisilleen. Hän uskoi, että rakennusmuodoista voisi oppia rakkautta, ja ihmiset voisivat oppia elämään harmoniassa ja rauhassa toisten kanssa. Todellinen parannus pahasta hyvään tapahtuisi Steinerin mukaan taiteen henkisestä vaikutuksesta: Ihmiset lakkaisivat valehtelemasta ja häiritsemästä toistensa rauhaa. Ihmiset kokoontuivat kongresseihin pohtimaan maailmanrauhaa, mutta Steiner ei luottanut kongresseihin rauhan ja harmonian saavuttamisessa: Ne saavutettaisiin vasta, kun ihmiset rakentaisivat muotoja, joiden kautta jumalat puhuisivat.⁸⁷⁷

Sodan aikana syntyneisiin tulkintoihin kuuluu myös Steinerin lokakuussa 1914 esittämä ajatus Goetheanumin salin pylväistä ja arkkitraaveista eri kansojen kulttuurien edustajina.⁸⁷⁸ Hän korosti, että kyse ei ollut valtioista, vaan nimenomaan kansoista ja niiden kulttuureista. Koska kapiteelien muodot liukuivat arkkitraavien kautta toisiinsa, ja muutos eteni myös kapiteeleissa, oli tavoitteena osoittaa, miten eri kansatkin kuuluivat yhteen. Steiner uskoi, että sodankäynti ja taistelut kävisivät mahdottomiksi, jos ihmiset ymmärtäisivät tämän yhteenkuuluvuuden. Hän toivoi, että rakennuksen muodot käsitettäisiin universaaleina ja samalla monimerkityksisinä kirjaimina. Hän kertoi pyrkinensä luopumaan muodoissa kaikesta per-

873 Whyte 1982, 60.

874 Stamm 2003, 18–20.

875 Schirren 2003, 42. Painopiste siirtyi omistamisesta mahdollisuuteen, että maailmaa muutetaan ja muotoillaan uudelleen. Käännös kirjoittajan.

876 Kugler 2010, 243–247.

877 Steiner (1914) 1958, 64–66; Kugler 2010, 243–247.

878 Steiner (1914) 1985. *Der Dornacher Bau als Wahrzeichen geschichtlichen Werdens und künstlerischer Umwandlungsimpulse*. Rudolf Steiner Verlag, Dornach, Schweiz. (Viisi esitelmää lokakuussa 1914).



23 Kapiteeleja veistetään puutyöverstaassa 1.4.1914.

soonallisesta, jotta niihin tulisi henkisen maailman asioita, joiden mielen ja merkityksen ihmiset tunnustaisivat. Steiner tavoitteli todellista ja energistä (nicht tatenlos) rauhankulttuuria, jossa pyrittiisiin vastavuoroisesti ymmärtämään eri kansankulttuureita.⁸⁷⁹ Koska Steiner painotti kansoja ja kansojen erityislaatuja, on esimerkiksi Helmut Zander nähnyt tässä nationalistisia sävyjä.⁸⁸⁰ Tässä kapiteelitulkinnassa painottuvat kuitenkin selvästi yleisinhimilliset arvot ja kansojen erilaisuuden kautta muodostuva yhteenkuuluvaisuus.

*”Derjenige, der die Wahrheit von dem Verhältnis der verschiedenen Kulturen zueinander empfinden will, der lese – indem er richtig fühlt – wie durch eine besondere Art von Chiromantie, die Zeichen dessen, was in unseren Säulen und Architraven darinnen ist. Er sehe sich die verschiedenen Windungen und Formmotive an, die da ausgeprägt sind, und er wird erkennen, welches die verschiedenen geistigen Verhältnisse der einzelnen Nationen sind.”*⁸⁸¹

Steiner luotti siihen, että kapiteelien muodoissa voisi nähdä eri kansojen erilaiset henkiset olosuhteet, ja että rakennus puhuisi syvemmin kuin sanat voivat ilmaista. Goetheanumin oli määrä olla eurooppalaisten ihmisten keskinäisen ymmärtämisen kupoli. Hänen käsityksensä mukaan okkultit totuudet hämärtyisivät, jos ihmiskunnan osan etu asetettaisiin koko

879 Steiner (1914) 1985, 20–32.

880 Zander pyrki osoittamaan Steinerin olleen sodassa Saksan puolella ja siinä nationalistinen. Hän piti Steinerin toimintaa teosofian saksalaistamisena ja eurooppalaistamisena. Nationalismin osalta Zanderin tulkinnat ovat tendenssimäisiä, eivätkä lähtökohdissaan vakuuttavia.

881 Steiner (1914) 1985, 41.

ihmiskunnan edun edelle.⁸⁸² Vaikka Steiner usein vastusti merkitysten ja symbolien etsimistä rakennuksesta, niin näissä esitelmissä hän esitti ja loi merkityksiä. Hän myös totesi, että pylväiden muotoja voi tulkita eri tavoin ja antaa muodoille monia mahdollisia selityksiä. Toisessa esitelmässään lokakuussa 1914 hän totesi, että rakennuksesta saattoi löytää myös ihmisen jäsennyksen (alhaalta ylöspäin) ja että sitä voi tulkita myös tunteen, tahdon ja ajattelun ilmauksina. Tahto näkyi arkkitraavien liikkeen suunnassa lännestä itään, tunne ylöspäin kohoavissa muodoissa ja ajattelu kupolin maalauksissa.⁸⁸³ Monien tulkintojen esittäminen osoittaa Steinerin tapaa tarkastella asioita eri näkökulmista. Se tukee myös käsitystä siitä, että taideteos syntyy kokijassa, jolloin selitykset ovat toissijaisia, ja kokemus on erilainen eri aikoina. Steinerin sodan aikaiset tulkinnat toivat esiin arkkitehtuurin eettisen tehtävän ja merkityksen, ja ne olivat puheenvuoroja rauhan puolesta.

Taide muutosvoimana 1918–1919

Vanha valta murentui sodassa – keisari Vilhelm II luopui vallasta, Saksasta tuli tasavalta 9.11.1918, vasemmistososialistit liikehtivät, ja vallankumouksellista toimintaa oli eri puolilla Saksaa. Nyt taiteilijat ja arkkitehdit uskoivat yhteiskunnan uudistamisen olevan mahdollista ja lähellä. Uuden idealismin ja ekspressionististen utopioiden toteutuminen näytti mahdolliselta.⁸⁸⁴ Ajatusta taiteellisen utopian ja poliittisen ideologian yhdistymisestä ylläpidettiin 1920-luvun alkuun. Sen jälkeen keskiluokkaiset ja taantumukselliset voimat alkoivat vahvistua.⁸⁸⁵

Bruno Taut piti tärkeänä, että taiteilijat ja intellektuellit saisivat vallan uudelleen järjestettävältä valtiolta. Hän uskoi arkkitehtuurin merkittävään rooliin, koska se muita taiteita paremmin voisi tuoda esiin kansan latentit toiveet ja tunteet ja antaa niille uudet muodot. Arkkitehtuuri voisi edistää sosiaalista ja moraalista reformia.⁸⁸⁶ *Stadtkrone*-kirjassaan (1917–1919) Taut kuvasi, miten uusi kaupunki rakennettaisiin tukemaan yhteisöä epäpoliittisen sosialismin hengessä.⁸⁸⁷ Tautin kaavailema uuden yhteisön synty perustui käsitykseen, että jokaisen ihmisen rinnassa oli jotakin ajalliset intressit ylittävää. Se mahdollisti myötätunnon aikalaisiin, koko ihmiskuntaan ja maailmaan. Tautin mielestä todellista kulttuuria ja taidetta ei voinut olla ilman uskontoa. Hän sitoutui sosiaalisesti kristinuskon ja sosialismin fuusioon. Tuo ihmisissä piilevä tunne sai heidät tuntemaan solidaarisuutta kaikkien ihmisten kanssa, saisi heidät pyrkimään ihmiskunnan tilan parantamiseen ja toimimaan henkisen pelastuksen puolesta.⁸⁸⁸ Tautin kannattama epäpoliittinen sosialismi tarkoitti suoraa ja yksinkertaista suhdetta ihmisten välillä, ilman vallankäyttöä. Se tasoittaisi sotivien luokkien ja kansojen jakautumista ja sitoisi ihmiset yhteen. Nämä ajatukset olivat yhteisiä kirjallisten aktivistien kanssa.⁸⁸⁹

Monet intellektuellit ja kulttuuri-ihmiset, mukaan lukien Taut, hylkäsivät sotavuosina materialistisen ja positivistisen rationalismin, ja sota alettiin nähdä 1800-luvun rationalismin irrationaalina kulminaatiokohtana. Logiikkaan ja moraaliin vetoaminen ideaalimaailmassa

882 Sama, 46, 49.

883 Steiner (1914) 1985, 56–58.

884 Dube 1997, 17. Duben mukaan utopioiden aika päättyi vuonna 1923.

885 Sama. Dube kertoo, että sosiaalidemokraatteja kutsuttiin sosialistisiksi impressionisteiksi ja kommunisteja sosialistisiksi ekspressionisteiksi.

886 Whyte 1982, 47–48.

887 Taut 1919 (2009), 126.

888 Sama.

889 Ks. Whyte 1982, 54.

oli johtanut epäloogisuuteen ja irrationaalisuuteen reaali maailmassa. Whyten mukaan aktivistit yrittivät laajentaa rationalismin rajoja, he eivät hylänneet sitä. He etsivät uutta rationalismia, joka perustuisi pikemmin luovaan kuin analyttiseen ajatteluun. Kulttuuri-ihminen ja luova henki voittaisivat poliitikon, teknologistin ja talousihmisen. Whyte luonnehti aktivismin rationalismia messiaaniseksi ja mystiseksi, tavoitteena oli anonyymi, absoluuttinen ja puhdas rationalismi.⁸⁹⁰

Kurt Hiller oli tasapainoillut anarkian muodottomuuden ja demokratian keskinkertaisuuden välillä ja päättänyt henkisten johtajien oligarkiaan. Hän kehitti kaksitasoista järjestelmää, jossa kansantalo (Volkshaus) vastasi mikrokosmoksena kansaa ja herraintaloon taas eliitti olisi itse spontaanisti valinnut itsensä. Eliitin tehtävänä oli henkinen ja filosofinen yhteiskunnan jalostaminen ja kansan kohottaminen korkeammalle henkisyyden tasolle. Kansantalon tehtävänä oli hoitaa päivittäiset askareet, teollisuuden ja kaupankäynnin suunnittelu ja hallinto. Kansantalon tehtävänä oli myös informoida herraintaloa.⁸⁹¹ Tälle Hillerin suunnitelmalle Tautin Stadtkrone antoi fyysisen muodon. Tautin suunnitelmassa asuminen edusti kansan arkista, maallista elämää, kun taas mielikuvituksellinen kristallitalo, asuinrakennusten yläpuolelle kohoavana edusti henkeä ja pyhyyttä. Itse kaupunkikruunu muodostui ylimmäisestä, puhtaan hengen arkkitehtonisesta ruumiillistumasta ja sitä kannattelevalta neljästä rakennuksesta (ooppera, teatteri, yhteisökeskus ja kokousrakennus). Niiden tehtävänä oli täyttää yhteisön sosiaaliset, taiteelliset ja viihteelliset tarpeet. Näiden keskinäinen vuorovaikutus olisi empaattista ja yhteen sointuvaa.⁸⁹²

Goetheanumin ja sen ympäristön rakentamisessa ei ilmaistu elitistisiä pyrkimyksiä.⁸⁹³ Rakennusta rakennettiin, Steinerin sanoin, henkiseksi kodiksi etsijöille. Tavoitteena oli, että kävijöiden silmät avautuisivat henkiselle maailmalle. Toisaalta henkinen johtajuus kuului Steinerille, ja häntä lähimpänä oli antroposofisen seuran johtokunta.

Rakentamisen suurin intensiteetti kohdistui Goetheanumeihin, ja siellä tapahtuvan toiminnan tarkoitus oli johdattaa ihmisiä henkiseen kokemiseen. Asuinrakentamiseen ja asukkaiden muodostamaan yhteisöön Steiner kiinnitti vähemmän huomiota. Erona Tautin suunnitelmiin oli se, että ei suunniteltu asumisyhteisöä ja sille keskusrakennusta, vaan keskusrakennus, jonka ympärille asuminen syntyi ikään kuin luonnostaan.

Taiteen työläisneuvosto 1918

Vallankumousneuvostojen malliin joukko (n. 50) arkkitehtejä, kriitikoita ja taiteilijoita perusti marraskuussa 1918 Berliiniin neuvoston Arbeitsrat für Kunst (Taiteen työläisneuvosto). Tämä tuotti julkaisuja, lentolehtisiä, näyttelyitä ja järjesti keskusteluja. Se pyrki tuomaan taidetta laajalle yleisölle ja järjesti näyttelyitä mm. Berliinin työläiskortteleissa. Sosialististen ajatusten lisäksi toimintaan liittyi ekspressionistien kiinnostus mystiikkaan, utopiaan ja ennen kaikkea taiteeseen yhteiskunnallisena muutosvoimana.⁸⁹⁴ AFK:n ohjelmassa kiteytyi monia ekspressionistien arkkitehtien ja sosiaalireformistien vaalimia ajatuksia. Ohjelman allekirjoitti noin 50 henkeä ja yleisesti sitä pidetään Bruno Tautin laatimana.⁸⁹⁵ Ohjel-

890 Whyte 1982, 69–71. Tässä mielessä aktivismi lähestyi arkkitehtuurissa pikemmin uusasiallisuutta kuin ekspressionismia.

891 Sama, 88–89.

892 Taut 1919 (2009), 128.

893 Zander (2007) pyrkii rakentamaan kuvaa antroposofisen liikkeen elitismistä, joka hänen mukaansa konkretisoitui esoteerisessa koulussa ja hengentieteellisessä korkeakoulussa.

894 Ks. Haag Bletter 1996, 29.

895 Taut 1918 (1995), 192. Bruno Tautin arkkitehtuuriohjelma vuodelta 1919 on hyvin samantapainen, siinä hän tosin toteaa vielä selvemmin, että kun taidekasityön, kuvanveiston ja maalauksen väliset rajat ovat poissa, jäljelle jää vain yksi: arkkitehtuuri.

maa sävytti luja usko arkkitehtuurin voimaan luoda parempi tulevaisuus. Siinä tavoiteltiin eri taiteiden välisten rajojen murtamista ja taiteen suuntautumista massoille. Eri taidemuotojen uskottiin yhdistyvän arkkitehtuurin ”suurten siipien” alla. Kun arkkitehti valittaisiin suunnittelijaksi, hän myös kontrolloisi lopputulosta ja vastaisi kokonaisvaltaisesti muotoilusta aina rahoihin ja postimerkkeihin asti. Ohjelmassa vaadittiin myös kaiken rakentamisen julkisen luonteen tunnustamista. Vanhat taidekorkeakoulut purettaisiin, ja uudet perustettaisiin irrallaan valtiosta. Museot elävöitetäisiin kansan kasvatus- ja koulutuspaikoiksi. Vailla taiteellista arvoa olevat monumentit ja rakennukset poistettaisiin, eikä nopeasti suunniteltuja sotamuistomerkkejä pitänyt toteuttaa. Taiteen tuki vahvistettaisiin kuitenkin järjestämällä hallitukseen osasto sitä varten.⁸⁹⁶

AFK:lla oli aluksi poliittisia päämääriä, ja vallankumouksen aikana se pyrki saamaan myös poliittista valtaa. Pyrkimykset kuitenkin epäonnistuivat, ja jo helmikuussa 1919 Taut vetäytyi neuvoston johdosta. Hänen tilalleen tuli Walter Gropius, ja hänen lähdettyään Weimariin, Adolf Behne.⁸⁹⁷ Marraskuussa 1919 Taut perusti Gläserne Kette – kirjeenvaihdon, jossa utopistista ajattelua jatkettiin. Osallistujista monet olivat myös AFK:n jäseniä. Taut pitäytyi käsityksessään, että yhteiskunnan muutos tarvitsisi johtajakseen arkkitehtia, ja että arkkitehtien piti perustaa työnsä kansan tahtoon. Vaikka suurin arkkitehtuuri olisi hengen luomaa, se olisi onnistunutta vain, jos se vastaisi kansan uskoa ja vakaumusta.⁸⁹⁸

AFK:n tuntemattomien taiteilijoiden näyttelyä (1919) käsittelevässä artikkelissa Adolf Behne totesi, että AFK haluaa tehdä hyvää intensiivisellä taiteellisintellektuellilla työllä. Se ei ole pieniä reformeja tavoitteleva klikki, joka pyrkii hyvään puheiden ja keskustelujen kautta. Eikä AFK pidä utopistisia ideoita naurettavina, vaan sen piirissä uskotaan arkkitehtien, kuvanveistäjien ja kuvataiteilijoiden yhdessä luomiin, suuriin tulevaisuuteen suuntautuviin malleihin. Niissä voitettaisiin taiteiden harmillinen eristymisen käytännön ponnistelujen kautta. Behne luotti sosialismin ja veljellisen rakkauden syntyvän yhteisessä tekemisessä. Ideaali voitaisiin tavoittaa vain idealismilla ja omistautumisella idealle. Yhteistä arkkitehtuuria voitaisiin luoda sosialistisen hengen avulla. Hän kirjoitti, että vain ilo ja onni luovat ihmeen ja ehdotti motoksi iloa ja lojaalisuutta. Hän piti saarnoja hyvinä, mutta toimintaa, askelta työhön parempana. Toiminta oli muutosta.⁸⁹⁹ Behne uskoi, että jos taiteilijat ja arkkitehdit onnistuisivat rakentamaan rakennuksen, jonka kauneus vastaisi gotiikan arkkitehtuurin kauneutta, niin he tekisivät toisin keinoin samaa, mitä poliitikot ja teoreetikot tekivät sosialismin voiton hyväksi.⁹⁰⁰ Samana vuonna Behne esitti myös, että arkkitehtuurin tehtävä oli yhdistää taiteet ja luoda sellaista, mikä näyttäisi kosmoksen, luonnon ja ihmisen yhtenäisyyden. Hän myös muistutti, että tosi arkkitehtuuri on mielikuvituksen, ei koulutetun porvariston Kunstwartin tilaajien tai Werkbundin jäsenten luomaa. Mielikuvitus asui ihmisen tietoisuuden korkeammalla tasolla ja kaikki korkeammat totuudet ovat mielikuvituksellisia.⁹⁰¹ Behnen ajatukset ilmaisevat laajasti ymmärrettyä romantiikkaa luonnon ja ihmisen yhteyttä painottaessaan. Hänen käsityksensä mielikuvituksesta taas muistuttaa fenomenologis-hermeneuttisessa arkkitehtuurin etiikassa esitettyä.

896 Sama.

897 Washton Long 1995, 191. Kun AFK uudelleen organisoitiin keväällä 1919, poistettiin ohjelmasta viittaukset muihin vallankumousneuvostoihin.

898 Whyte 1982, 61.

899 Behne 1919 (1995) 203–204.

900 Sama, 205.

901 Whyte 1982, 61.

Kun AFK oli luopunut politiikasta, toiminta suuntautui kulttuuriin ja taiteeseen. Walter Gropius erotti poliittisen vallankumouksen henkisestä vallankumouksesta, jota hän piti tarpeellisimpana. Hän uskoi, että jos arkkitehdin johtama, taiteilijoiden yhteinen rakennusprojekti alkaisi toteutua, se parantaisi taiteiden asemaa ja samalla laajasti yhteiskuntaa, joka olisi entistä valmiimpi vastaanottamaan tulevan henkisen vallankumouksen. Hän pyrki myös elävöittämään keskiaikaista rakennushytti-ajatusta. Gropiuksen mallissa hyttien jäsenyys olisi rajattu ja toiminta olisi osin salaista. Päämääränä olisi yhdessä tulevaisuutta varten rakennettu vapauden katedraali.⁹⁰² Ajatus muistuttaa vapaamuurarien looseja ja pyrkimystä rakentaa symbolisesti uusi Salomon temppeli.

Whyte näkee tässä suuren asennemuutoksen: kun vielä marraskuussa 1918 oli ajateltu vanhan kulttuurin jo tuhonneen itsensä, ja AFK:n tarjoavan vaihtoehtoa uudeksi, niin keväällä 1919 oli todettava, että vanha kulttuuri oli voimissaan, ja nyt sille tarjottiin vaihtoehtoa. Tämän Whyte näkee tavanomaisempana avantgardetaiteilijoiden asenteena.⁹⁰³ Gropius siirsi AFK:n manifestin ajatukset pitkälti samassa muodossa Bauhaus-kouluun. Gropius kuitenkin tiesi, että arkkitehtuuri ei muuta ihmistä. Ihmiskunnan pitäisi ensin uudistua, vasta sen jälkeen taiteilijat voisivat puhua niin, että ihmiset ymmärtäisivät heitä. Sen jälkeen kansa voisi alkaa rakentaa yhdessä suuria taideteoksia. Gropius puhui tulevasta sosialismin katedraalista.⁹⁰⁴

Karsten Harriesin mielestä Gropiuksen Bauhaus ja ajatus tulevasta sosialismin katedraalista osoittivat Gropiuksen tunnistavan arkkitehtuurin merkityksen ihmisten syvimpien tarpeiden ilmentäjänä. Harries tulkitsee Gropiuksen vaatineen eettisen funktion palauttamista arkkitehtuurille.⁹⁰⁵ Kun Gropius väitti goottilaisen katedraalin olevan hänen utopistisen arkkitehtuurinsa edeltäjä, hän haki modernille arkkitehtuurille jotakin uskonnon kaltaista merkitystä. Harriesin mielestä uskontoihin kuuluu pyrkimys käsittää kokonaisuus, elämän kaikki eri aspektit, mitä hän kutsuu uskonnon integroivaksi voimaksi. Harries pitää taidetta taiteen vuoksi –periaatetta ja uskontoa vihollisina. Harriesin mukaan uskonnon kokoavan merkityksen tilalle oli tullut ajatus taiteen ja elämän integroimisesta toisiinsa. Toisaalta hänen mielestään ajatus kokoavasta rakennuksesta voidaan nähdä anakronismina modernin maailman keskipakoisvoimia vastaan.⁹⁰⁶ Implisiittinä täydellisen rakennuksen ja kokonaistaideteoksen luomisessa olivat totalitaariset tendenssit: arkkitehti määräisi ja osoitti muille arkkitehtonisen ympäristön, jossa heidän tuli elää.⁹⁰⁷ Ajatus kokoavasta rakennuksesta oli ekspressionistisen ”viattomuuden” aikana suosittu, mutta koska diktatuurit omaksuivat sen seuraavina vuosikymmeninä, se tässä idealistisessa muodossa katosi keskusteluista toisen maailmansodan jälkeen.

Keskeistä, kokoavaa rakennusta käsittelevät suunnitelmat tai visiot –kaupunkikruunusta tai katedraalista – ja niiden eettiset ulottuvuudet liittyvät Goetheanumien tulkintaan ja niihin palataan seuraavissa luvuissa. Steiner luotti taiteen ja arkkitehtuurin yksilöä ja yhteiskuntaa parantavaan voimaan. Ajatuksen arkkitehtuurin yhteiskuntaa muuttavasta voimasta jakoivat myös Bruno Taut, Adolf Behne ja Walter Gropius. He toivat selvästi esiin myös henkisyyden tarpeen ja merkityksen niin arkkitehtuurissa kuin yhteiskunnassa. He eivät myöskään hyväk-

902 Gropius 1919 (1995) 198–199.

903 Whyte 1982, 129.

904 Pehnt 1998, 161; Gropius 1919 (1995), 200–201, Gropiuksen puhe AFK:n jäsenille 1919.

905 Harries 1998, 328–329.

906 Sama, 331.

907 Sama, 332.

syneet modernia materialistista ja porvarillista maailmankuvaa, vaan kannattivat sosialistisia ajatuksia, kuitenkin puolueiden sosialismista erillään olevia.

Steinerin yhteiskunnallinen toiminta sodan jälkeen

Steinerin mielestä (1919) monet, myös okkulttien seurojen ideat olivat erkaantuneet elämäkäytännöistä, niin että siltaa ajatusten ja elämäkäytännön välillä ei oikeastaan enää osattu rakentaa. Kuusi päivää arkisia töitä ja sunnuntaina henkisten saarnojen kuuntelua ei toiminut. Hän ei halunnut antroposofiassa päätyä hengen ja materian virheelliseen erottamiseen, vaan uskoi hengen luovan materiaa. Ei niin, että hengentiede nousisi luonnon yläpuolelle, vaan että hengentiede olisi samaan aikaan luonnontiedettä. Luonnontieteen ja hengentieteen yhdistämistä voi pitää Steinerin toiminnan – samoin kuin monien muiden teosofien yhtenä päämääränä. Hän kuitenkin luotti siihen, että kun puhuttiin hengestä, ihminen liittyisi henkeen ja se vaikuttaisi myös sosiaalisessa elämässä ihmisten välillä.⁹⁰⁸

Ensimmäisen maailmansodan aikana ja sen jälkeen Steiner osallistui aktiivisesti yhteiskunnalliseen toimintaan ja ns. sosiaalisen kysymyksen ratkaisuun. Hän oli ennakoanut ensimmäistä maailmansotaa liberaalikapitalistisen talouden ja sen vastareaktion, sosialistisen liikkeen toimien perusteella.⁹⁰⁹ Hän ei hyväksynyt sosialistien ajatusta, että ihmiskunnan kehityksessä olisi yksiselitteinen sosiaalisen muutoksen periaate, jossa valtarakenteet purettaisiin emansipaation hyväksi. Hän katsoi, että jokainen yhteiskunta tuottaa uuden painostusmekanismin, joka voidaan voittaa ainoastaan aina uudestaan luodun tietoisuuden avulla.⁹¹⁰ Hän piti omana tehtävänään asiallisten käsitteiden muodostamista ajankohtaisesta tilanteesta.

Steinerin yhteiskunnallinen ajattelu perustui yhteiskunnan kolmijäsennykseen. Hän halusi erottaa sekä talouselämän että henkiskulttuurisen elämän poliittisen ja oikeudellisen elämän piiristä. Talous ja kulttuuri eivät hänen mielestään olleet, eivätkä voisi olla olemukseltaan demokraattisia. Demokratia kuului hänen mielestään vain parlamentarismiin. Yhteiskunta toimisi parhaiten, jos nämä osa-alueet eivät tunkeutuisi toistensa alueelle. Kukin yhteiskunnallisen organismin osa-alue tarvitsisi oman hallintomuodon ja omat lakinsa: tasa-arvo kuului poliittiseen ja oikeuselämään, veljeys talouselämään ja vapaus kulttuuri- ja hengenelämään.⁹¹¹

Steiner piti sosiaalisten ongelmien yhtenä syynä toimeentulon ja ammatin, palkan ja työn liittämistä kiinteästi yhteen. Hänen mielestään työ oli perusluonteeltaan aina työn tekemistä muille ihmisille. Jos työtä tehtiin vain tulojen saamiseksi, tuli egoistisesta näkökulmasta dominoiva periaate.⁹¹² Kansalaispalkka-ajatus, jota nykyisin kehitellään tai nostetaan keskusteluissa esiin, perustuu samantapaisiin ajatuskulkuihin. Tuotantovälineiden sosialisoinnin sijaan Steiner esitti pääoman ja tuotantovälineiden neutraloimista: pääoma olisi yrittäjän käytössä niin kauan kuin hän käytti sitä yhteisön hyväksi. Omistusoikeuden tilalle

908 Steiner (1919) 1994, 1.

909 Kugler 2010, 245.

910 Sama, 212. "/.../sondern für ihn produziert jede Gesellschaft auch neue Unterdrückungsmechanismen, die nur auf der Grundlage eines jeweils neu zu schaffenden Bewußtseins überwunden werden können."

911 Steiner (1919) 1976. 61–63, 89: "Dann wird man erkennen, daß das Zusammenwirken der Menschen im Wirtschaftsleben auf derjenigen Brüderlichkeit ruhen muß, die aus den Assoziationen heraus ersteht. In dem zweiten Gliede, in dem System des öffentlichen Rechts wo man es zu tun hat mit dem rein menschlichen Verhältnis von Person zu Person, hat man zu erstreben die Verwirklichung der Idee der Gleichheit. Und auf dem geistigen Gebiete, das in relativer Selbständigkeit im sozialen Organismus steht, hat man es zu tun mit der Verwirklichung des Impulses der Freiheit. So angesehen, zeigen diese drei Ideale ihren Wirklichkeitswert." ; Kugler 2010, 207.

912 Kugler 2010, 212–214; Steiner (1919) 1976.

tulisi hänen kaavailemassaan tulevaisuudessa käyttöoikeus.⁹¹³ Tähän perustui myös Dornachin siirtokunnan rakennusten omistusoikeuden järjestely.

Steiner esitti ajatuksensa sosiaalisen elämän kolmijäsennyksestä ensimmäisen kerran vuonna 1917.⁹¹⁴ Koska hänellä oli vaikutusvaltaisia tukijoita ja tuttavvia, hänen kolmijäsennysajatuksensa saatettiin 1917 Saksan ja Itävallan hallituspiireille, ja Steiner mm. keskusteli tulevan valtakunnankansleri Max von Badenin kanssa vuoden 1918 alussa.⁹¹⁵ Kiinnostus ei kuitenkaan johtanut käytännön toimiin, mutta Steiner ei hellittänyt, vaan ryhtyi pitämään aiheesta julkisia esitelmiä ja hän esiintyi kutsuttuna puhujana monissa työläisten kokouksissa.⁹¹⁶ Hän laati myös tekstin *Aufruf an das Deutsche Volk und kulturellen Lebens*, johon kerättiin ja saatiin allekirjoituksia eri elämäntilanteiden edustajilta.⁹¹⁷ Tämä kolmijäsennysideaan perustunut teksti julkaistiin useammassa lehdessä maaliskuussa 1919.⁹¹⁸ Samana vuonna julkaistiin hänen kirjansa *Die Kernpunkte der sozialen Fragen*, ja sitä myytiin yli 80 000 kappaletta vuosina 1919–1920. Kirja käännettiin nopeasti myös englanniksi. Steiner osallistui myös työläisneuvostojen perustamiseen suur-Stuttgartin teollisuuslaitoksissa 1919.⁹¹⁹ Noina kuukausina vuosina 1917–1920 Steiner työskenteli määrätietoisesti kolmijäsennysajatuksen puolesta, ja hetken aikaa se vaikutti mahdollisuudelta ja vaihtoehdolta puoluevaltaisen sosialismin ja vapaan kapitalismin välillä. Steinerin yhteiskunnallinen toiminta jäi kuitenkin näihin vuosiin, ja loppuvuotensa hän käytti antroposofisen yhteisön rakentamiseen.

Yhteiskunnan kolmijäsennys tähtäsi yhtenäisvaltion purkamiseen, oli totalitarismia vastaan ja tähtäsi sosiaaliseen ja henkiseen uudistukseen. Nationalistit ja kansallissosialistit pitivätkin Steineria ja antroposofiaa vihollisinaan jo vuodesta 1919 alkaen. Ensimmäinen steinerkoulu oli perustettu Waldorf Astoria -tupakkatehtaan työläisten lapsille 1919. Jo samana vuonna Dieter Eckart hyökkäsi koulun perustamista vastaan ja kutsui Steineria juutalaiseksi. Adolf Hitler hyökkäsi artikkelissaan *Völkischen Beobachter* -lehdessä Steineria vastaan vuonna 1921, ja katsoi tämän olevan päähenkilö kansan normaalin mielenlaadun tuhoamisessa.⁹²⁰

913 Kugler 2010, 215–216; Steiner (1919) 1976, 106–110.

914 Kugler 2010, 247.

915 Sama, 248–249. Muistion aiheesta saivat Otto Graf Lerchenfeld ja Ludvig Polzer-Hoditz, jotka välittivät kolmijäsennysajatuksia Itävallan hallituspiireihin. Kabinettchef Arthur Graf Polzer-Hoditz esitteli ajatukset Itävallan keisarille. Polzer-Hoditz piti kolmijäsennysajatuksia hyödyllisinä ja sinänsä toteuttamiskelpoisina, kuitenkin olisi ollut ongelmallista saada laajasti poliittiset piirit ja kansa ymmärtämään ja hyväksymään ne.

916 Kugler 2010, 259–282.

917 Zander 2007, 1298–1299. Allekirjoittajina oli muutamia merkittäviä poliitikkoja kuten Hugo Sintzheimer ja kulttuuri-ihmisiä kuten kirjailija Herman Hesse, kuvanveistäjä Wilhelm Lehmbrück, taidehistorioitsijat Wilhelm Fraenger, Josef Strzygowski ja Paul Naetorp, teologi Martin Rade ja kirjailija Theodor Kappstein. Se julkaistiin esim. *Stuttgarter Neues Tagblatt* -lehdessä 5.3.1919.

918 Kugler 2010, 261. Steiner rinnasti tekstissä sosiaalisen organismin ihmisruumiiseen, jossa hermo-aistijärjestelmä, verenkierto-hengitysjärjestelmä ja aineenvaihdunta-raajajärjestelmä muodostavat funktionaalisen yhteyden. Tämän luonnollisen organismin tuntemista voisi soveltaa myös sosiaaliseen organisiimiin.

919 Sama, 268. Keväällä 1919 Steiner kävi puhumassa työläisille mm. Waldorf Astoria -tupakkatehtaassa, Daimlerin ja Boschin tehtailla. Lisäksi hän järjesti kokouksia Aufrufin allekirjoittajien kanssa, keskusteli Stuttgartin Industrieratin jäsenten kanssa ja Arbeiterausschüssen Stuttgarter Grossbetriebe. 270–271. Tupakkatehtaan kokouksesta lähti Württembergin hallitukselle päätöslauselma, missä vaadittiin kolmijäsennysajatuksen käyttöönottoa välittömästi. Se esiteltiin yli 20:ssä työläisten kokouksessa ja sai 10–12 000 ihmisen hyväksynnän. Württembergin sosialisointikomitea kääntyi Steinerin puoleen 28.4.1919 ja pyysi tätä osallistumaan kokoukseen, jossa käsiteltiin työläisten voitonjakoasioita. Kolmijäsennysajatus sai tukea työläisiltä, mutta puolueet ja omistajat ryhtyivät vastustamaan sitä. Sosialisoinnista kuitenkin luovuttiin, ja 1920 säädetty laki (*Betriebsrätegesetz*) vahvisti olevaa eikä, kuten hetken näytti mahdolliselta, vapauttanut työläisiä liberaalikapitalistisesta mentaliteetista.

920 Werner 1999, 7–8. ”der Zerstörung der normalen Geistesverfassung der Völker”. Kansallissosialistien harjoittama panettelu jatkui erityisesti Stuttgartissa, mutta he yrittivät häiritä Steinerin luentoja myös Münchenissä ja Elberfeldissä. ”Wenn diese Herren an die Regierung kommen, kann mein Fuß deutschen boden nicht mehr betreten.” totesi Steiner 1923 ja ”Wenn diese Gesellschaft sich durchsetzt, bringt dies für Mitteleuropa eine große Verheerung.”

Taiteen merkitys yhteiskunnan uudistamisessa

Steiner käsitteli taiteen merkitystä yhteiskunnan uudistamisessa samaan tapaan kuin monet muut aikakauden arkkitehdit ja taiteilijat. Hänen puheissaan ei arkkitehtuurilla ja rakentamisella ollut kuitenkaan samanlaista, yhteiskunnallisesti keskeistä asemaa kuin esimerkiksi Bruno Taut ja AFK olivat sille antaneet. Steiner puhui yleensä taiteesta, ja hänen mielestään (1919) taiteesta oli tullut yhteiskunnallisesti disintegroivaa, kun se oli eristetty muusta elämästä, ja luokkia muodostavaa (klassenbildend), kun siitä oli tullut luksusta. Taidekäsityön ja taideteollisuuden tila osoitti hänen mielestään, miten taiteettomaksi ihmisten jokapäiväinen ympäristö oli käynyt. Hän kuvasi, miten arkihuoltien rasittamat ihmiset kokivat kuilun itsensä ja aikalaistaiteen välillä, koska taide oli kadottanut yhteyden elämäänsä. Hänen projektinsa oli saattaa elämä ja taide sopusointuun – hän näki tästä lupaavia yrityksiä, ei kuitenkaan riittäviä. Hän liitti käsityksen taiteellisesta ja taiteen merkityksestä kiinteästi sosiaalisen ongelman ratkaisuun. Jokaisessa ihmisessä olevan luovan potentiaalin esiin saaminen muuttaisi yhteiskuntaa myös sosiaalisesti, uskoi Steiner. Hänen mukaansa taiteessa saivat ilmaisunsa ihmissielun sisäisimmät tarpeet, ja jos ne eivät pääse esiin, ihmisen kyky sosiaaliseen heikkenisi.⁹²¹

Taiteesta voisi Steinerin mukaan tulla sosiaalisesti muotoava voima henkis-kulttuurisen elämän alueella, jos yhteiskunta jäsennettäisiin vapaaseen henkis-kulttuuriseen elämään, demokratian sääntöjä noudattavaan itsenäiseen oikeuselämään sekä ihmisen tarpeista lähtevään assosiatiivisesti muotoiltuun talouselämään. Hän piti ”todellista taidetta” kansan asiana ja olennaisimmassa mielessä sosiaalisena.⁹²² Steiner piti tärkeänä rakennusten ja kaikkien käytännöllisten esineiden taiteellista muotoilua. Laajat piirit ymmärtäisivät henkisen elämän tarpeellisuuden vasta, kun henkinen elämä on välittömässä yhteydessä käytännön elämään.

Taiteella oli tärkeä tehtävä myös sosiaalisten prosessien muotoilussa, koska taiteen ymmärrys muutti ihmisten suhtautumista kanssaihmiin.⁹²³ Steiner painotti sosiaalisen impulssin merkitystä myös Goetheanumin rakentamisessa. Hän toivoi, että astuessaan rakennukseen ihminen tuntisi olevansa siellä yhdessä muiden kanssa ja tuntisi sympatiaa näitä kohtaan.⁹²⁴ Kuitenkin yhteisöjen rakentaminen edellytti sitä, että ihmiset olisivat intensiivisimmässä mielessä yksilöitä. Hän uskoi, että rakennukseen astuva löytäisi sieltä, muodoista ja maalauksista, ilmaisun ihmisarvostaan yhdessä muiden ihmisten kanssa.⁹²⁵

*”Wir wollten durch diesen Bau, selbst durch seinen Stil jene Seelenverfassung gewinnen, durch die der Mensch hinausgeht zum Miteinanderleben alles sozialen Daseins, hinausgeht, um in lebendigen Seeleninhalten mitwirken zu können an dem notwendigen sozialen Neubau unserer Zeit.”*⁹²⁶

Steinerin ajatukset taiteen yhteiskunnallisesta ja sosiaalisesta merkityksestä ovat luonteeltaan eettisiä.

921 Kugler 2010, 126–127.

922 Steiner (1919)1991, 137. ”Und wirkliche Kunst ist Volkssache; wirkliche Kunst ist im eminentesten Sinne etwas Soziales.”

923 Näihin taiteen sosiaalista merkitystä painottaviin näkökantoihin kiinnittyi myöhemmin esimerkiksi Joseph Beuys.

924 Steiner (1921) 2017, 81.

925 Sama, 146–147. ”Betritt man dieses Haus, dann soll man die Empfindung haben: In den Formen, in den Malereien, in allem, was da ist, findet man hier dasjenige, was Menschengemeinschaft ist, und man vereinigt sich hier gerne mit anderen Menschen, weil hier jeder das findet, was seinen Menschenwert, seine Menschenwürde offenbart, in dem man sich am liebsten liebevoll mit anderen Menschen zusammenfindet.”

926 Steiner (1920) 2017, 18.

Utopioiden ajan päättyminen

Ekspressionismi voidaan määritellä avantgardeliikkeenä, joka päättyi silloin, kun valtakulttuuri oli omaksunut avantgarden. Valtakulttuurin kykynä on usein omaksua radikaali vaihtoehto ja latistaa se. Avantgarderyhmän elämä jää sitä lyhyemmäksi, mitä enemmän se miellyttää valtakulttuuria. Esimerkiksi Iain Boyd Whyten mukaan ekspressionistisen arkkitehtuurin avantgardea heikensi perinteinen kulttuurinen valta, tässä tapauksessa Werkbund.⁹²⁷ Tämä ei ollut antroposofisen arkkitehtuurin pulma: sen rakennukset jäivät marginaaliin. 1920-luvun jälkeen niitä ei kuitenkaan ole voinut kutsua avantgardeksi, koska liikkeen piirissä jatkettiin pitkälti 1910- ja 1920-luvun muotojen toistamista.

Ekspressionismin avantgardea uhkasi myös populaarikulttuuri, joka reagoi avantgarden hyökkäävyyteen omaksumalla sen symbolit ja käyttämällä niitä uudella tavalla. Whyten mukaan ekspressionismi oli jo 1920-luvulla tullut yleisesti populaariksi, ja sen jälkeen aktivistit olivatkin valmiita hylkäämään sen.⁹²⁸ Herwarth Walden kirjoitti 1938 vulgaari-ekspressionismista, koska sodan jälkeen ekspressionismista oli tullut kaupallinen trendi.⁹²⁹

Kun arkkitehdit olivat menettäneet uskonsa henkiseen eliittiin ja hengen diktatuuriin, niin Whyten mukaan arkkitehtuurin radikaalit siirsivät pelastususkonsa uuteen mystiikan muotoon: funktion, tehokkuuden ja taylorismin mystiikkaan. Hän tulkitsee aktivismin eli ekspressionismin hengen ja ideologian tulleen voitetuksi ja sulautuneen uuteen funktionalismin avantgardeen. Hänen mielestään samaan tapaan kuin aktivismissa oli uskottu henkisen arkkitehtuurin reformoivaan ja yhteiskuntaa uudistavaan kykyyn sekä harmonian ja onnen tuomiseen (ilman poliittista vallankumousta), niin modernismin edustajat uskoivat kaiken näkevään ja kaiken parantavaan arkkitehtuuriin. Päämäärää hän pitää yhteisenä: tavoitettavissa oleva ihmisen luoma paratiisi. Modernismissa kuitenkin funktio ja teknologia korvasivat hengen objektiiviset totuudet. Taiteilija-teknokraatti korvasi taiteilija-intellektuellin, ja teknologia nähtiin potentiaalimpana voimana kuin henki. Muodon rinnalla tuli tärkeäksi prosessi. Kuten Mies van der Rohe totesi:

*"All the aspirations of our age are directed towards the profane. The efforts of the mystics will remain mere episodes."*⁹³⁰

Bruno Taut ryhtyi 1920-luvulla suunnittelemaan edullisia asuntoja asuntopulan vaivaamaan maahan, ja hän suunnitteli ne funktionalismin oppien mukaan. Suunnittelussa toteutui edelleen sosiaalinen intressi, joka Wolfgang Pehntin mukaan oli Tautin ajattelun kestävin osa.⁹³¹

Totalitaariset johtajat käyttivät 1930-luvulla samantapaisia ilmaisuja arkkitehtuurista kuin ekspressionistiset arkkitehdit vuosikymmentä aikaisemmin. Tähän ovat kiinnittäneet huomiota niin Karsten Harries kuin Whyte. Vahvan johtajan kaipuuseen vastattiin 1930-luvulla, kyseessä ei kuitenkaan ollut henkinen johtaja, vaan maallinen totalitarismi. Marxilainen teoreetikko Georg Lukács väitti 1930-luvulla, ettei ekspressionismi ollut vallan-

927 Whyte 1982, 217–218. "/.../was deluded and enfeebled by the traditional cultural establishment – in this case Werkbund." Arkkitehtuurin johtavat radikaalit liittyivät AFK:iin 1918 syksyllä, mutta jo vuoden päästä siihen tuli mukaan Werkbundin jäseniä.

928 Whyte 1982, 219. Taut kyseenalaisti komprometoidut ideaalit ("intuiitiivisen arkkitehtuurin") jo keväällä 1920 ja alkoi luopua aiemmasta ajattelustaan.

929 Walden 1938 (1995), 321.

930 Whyte 1982, 220–226. Sit. Mies van der Rohe, *Baukunst und Zeitswille*; "/.../as the rule of the spiritual elite and the dictatorship of Geist had proved a chimera, so the architectural radicals transferred their chiliastic faith to a new form on mysticism – the mysticism of function, efficiency and Taylorism." ".../out of the ruins of the previous avant-garde Behne extracted a new direction and new goals/.../they were denying any further connection with the visions of 1918." Whyten mielestä staattinen kollektiivinen symbolismi muutettiin dynaamiseksi profaaniksi prosessiksi.³²

931 Pehnt 1998, 106.

kumouksellinen taidesuuntaus, vaan imperialistisen kapitalismin tuote ja lisäksi vastuussa fasismin synnystä.⁹³² Häntä vastaan argumentoi toinen marxilainen filosofi Ernst Bloch (1885–1977)⁹³³, joka koko elämänsä ajan piti taiteellisia kokeiluja positiivisina, ikään kuin ennakoivina harjoituksina, jotka saattoivat auttaa ihmiskuntaa tulevaisuudessa. Bloch painotti ekspressionismin utopioiden konstruktivista arvoa ja sitä, että ekspressionismi haastoi sekä taiteen että yhteiskunnan arvot.⁹³⁴ Kuitenkin Lukáksin arvio ekspressionismista subjektiivisena ja emotionaalisesti irrationaalina jäi elämään, vaikka hänen kannattamastaan realismista ja uusklassismista luovuttiin. Osin tämän vuoksi ekspressionismin politiikkaan ja reformistisiin pyrkimyksiin, yhteisöllisyyteen ja utopioihin liittyvät piirteet jäivät sivuun.⁹³⁵ Ernst Bloch esitti vasta-argumentteja Lukáksin ajatuksille. Blochin mukaan ekspressionismi kyseenalaisti perustavia sosiaalisia arvoja ja vahvisti utopianismin konstruktivista arvoa. Lukáksin käsityksiä on kuitenkin toistettu enemmän kuin Blochin perusteluja.⁹³⁶

Kun ekspressionismia aikanaan pidettiin kokeilevana avantgarde-modernismina, utopianistisena ja kansainvälisenä, anarkistisena ja sosialistisena, sitä ryhdyttiin myöhemmin määrittelemään epäpoliittisena, romanttisena, subjektiivisena, narsistisena, muodottomana ja villin irrationaalina. Ekspressionismin tekijät ja kannattajat pettyivät, kun radikaaleja kulttuurisia ja sosiaalisia muutoksia ei taiteen vaikutuksesta tapahtunutkaan, ja monet heistä päätyivät hyökkäämään aiemmin kannattamaansa vastaan. Esimerkiksi Dada ja uusasiallisuus määrittelivät itsensä oppositioon suhteessa ekspressionismiin, ja poliitikot sekä vasemmalla että oikealla hyökkäsivät sitä vastaan. Stalinistiset kommunistit näkivät 1930-luvulla ekspressionismin johtaneen fasismiin, ja taas fasistit katsoivat ekspressionismin johtaneen kommunismiin.⁹³⁷

Ernst Bloch käsitteli ekspressionismia vielä 1950- ja 1960-luvulla. Hänen mielestään dualistisesti ajateltuna funktionalismin vastaparina oli ekspressionismi. Vitruviuksen määrittelemistä arkkitehtuurin päämääristä – utilitas, firmitas, venustas – kaksi ensimmäistä kuului funktionalismiin, kun taas venustas kuului ekspressionismiin. Bloch kysyi, mitä mieltä oli funktionalismin pyrkimyksellä rehellisyyteen, mistä ei ollut tietoaakaan ajan sosiaalisissa suhteissa. Hän kaipasi arkkitehtuuriin fantasiaa. Ekspressionismi oli tarjonnut vaihtoehdon funktionalismille keskittymällä mielikuvituksen voimaan. Plastisissa muodoissaan se ilmaisi utooppista kaipausta ja visionääristä kuvastoa, joka sitoutui radikaaliin sosiaaliseen uudistukseen. Ekspressionismia leimasi halu kokeiluun, tuntemattomaan ja porvarillisen järjestelmän kieltämiseen. Blochin mielestä ekspressionismi oli autenttinen vastaus modernin olosuhteiden aiheuttamaan epäjatkuvuuden ja fragmentaation kokemuksiin. Kapitalistisessa maailmassa oli säröjä ja ekspressionismi yksinkertaisesti osoitti säröt tässä pinnassa

932 Washton Long 1995, 312. Keskustelua ekspressionismista käytiin Moskovassa julkaistussa saksalaisessa emigranttilehdessä *Das Wort* vuoden ajan.

933 Zander 2007, 1704. Ernst Bloch oli 1910-luvulla hyvin kiinnostunut Steineristä (Zander: *Faszination*) ja 1917 Bloch suunnitteli kirjoittavansa Steinerin ja Husserlin ajatteluista synteesiä. Blochin kirjassa *Der Geist der Utopie* on piirteitä esoteerisesta uskonnollisuudesta (Zander: *Der Geschichte der Seelenwanderung* –kirja, jossa käsitelty Blochin teosofisia yhteyksiä.) Bloch, Briefe I, 192. *Geist der Utopie* kirjan myöhemmistä painoksista on kuitenkin poistettu henkistä johtajaa kuvaava luku. Kiinnostus Steineriin on unohtunut pois myös Blochin elämäkerrasta, mikä Zanderin mielestä muistuttaa muistinmenetystä.

934 Bloch 1938 (1995), 323–324. Bloch osoitti ekspressionismin monimuotoisuuden, sen tilalliset ja ajalliset säröt, jotka heijastivat siirtymistä ajasta toiseen.

935 Sama, 313. Washton Long huomauttaa, että Lukáksin arvio perustui pääasiassa kirjallisuuteen, ei niinkään kuvataiteeseen ja arkkitehtuuriin.

936 Haag Bletter 1996, 7.

937 Washton Long 1995, xix introduction.

paljastaakseen tyhjyyden.⁹³⁸ Blochin kapitalismin kritiikki kuuluu myös laajasti käsitetyn romantiikan piiriin.⁹³⁹

Yhteenvetona voidaan todeta, että Blochin argumentit tukevat niin ekspressionististen arkkitehtien visioiden kuin Steinerin rakennusten eettistä tulkintaa. Se että Goetheanumit rakennettiin, antoi sosiaalireformistille ja utopistisille ajatuksille, jotka tässä tulkitaan jo lähtökohdiltaan eettisiksi, materiaalsen muodon. Tässä luvussa kuvattua aikakautta ja toimijoita luonnehti voimakas usko arkkitehtuuriin ja taiteen maailmaa ja yhteiskuntaa muuttavaan voimaan. Eettisenä intentiona oli arkkitehtuuriin avulla parantaa yhteiskuntaa, lisätä sosiaalista oikeudenmukaisuutta ja ymmärtää osana hyvinvointia myös henkiset tarpeet. Poetististen muotojen ja spirituaalien visioiden avulla viitotettiin tietä tuleviin mahdollisuuksiin. Heidän arkkitehtuuriajatteluun voidaan lukea myös maailmankatsomuksen ja eetoksen kommunikointina.

Steinerin sodan aikana esittämät tulkinnat Goetheanumin salin muodoista rauhaa, harmoniaa ja rehellisyyttä edistävinä tai kansojen yhteenkuuluvaisuutta osoittavina, ovat hyvin konkreettista eettistä puhetta. Etiikkaa ilmentää myös käsitys ihmiskunnan ykseydestä, myötätunnon kokemisesta koko ihmiskuntaa kohtaan. Eettisenä voidaan pitää myös mielikuvituksen merkityksen korostamista, sen avulla luotiin arkkitehtuuria, yhdistettiin taiteita ja osoitettiin maailmankaikkeuden, luonnon ja ihmisen yhteenkuuluvaisuutta.

Goetheanumin ympärille rakennetut asuinrakennukset ja yhteisö rinnastuvat 1900-luvun alun yhteisöllisen elämän kehittämispyrkimyksiin, niin vaihtoehtoyhteisöihin kuin puutarhakaupunkiaatteen periaatteisiin. Steiner kannusti rakennuttajia yhtenäiseen, ajanmukaiseen ja uutta luovaan rakennustyyliin, missä kuuluu kaikuja arkkitehtuuriin tehtävästä tulkita ajalle validia elämäntapaa. Yhteisön keskusrakennus vahvisti yksilön kuulumista yhteisöön ja osallistuminen siinä järjestettyihin toimintoihin takasi myös yhteisön henkisen, ei vain materialistisen luonteen. Eettinen oli myös Steinerin päämäärä saattaa elämä ja taide sopusointuun niin, että taiteen eliittiluonteen sijaan taide olisi mukana ihmisten arjessa. Hänen mielestään taiteen ja taiteellisen merkitys oli myös sosiaalinen: jokaisessa ihmisessä olevan luovan potentiaalin esiin saaminen muuttaisi yhteiskuntaa myös sosiaalisesti.

938 Heynen 1999, 122–124. sit. Bloch *Das Prinzip Hoffnung* 1959; Frankfurt, Suhrkamp.

939 Löwy, Sayre 2001, 189–190. "Bloch's critique of modern (capitalist) technology is motivated above all by the Romantic requirement of a more harmonious relation with nature. Bourgeois technology maintains only a hostile, mercantile relation with nature: it 'stands in nature like an army of occupation in enemy territory'."

10. Goetheanumien merkitykset temppelinä ja teatterina

Temppeleihin liitettiin henkisten ja uskonnollisten merkitysten lisäksi myös ei-uskonnollisia, eettisesti sävyttyneitä ihmiskunnan ykseyttä ja uuden maailman luomista korostavia ajatuksia viime vuosisadan vaihteessa. 1800-luvun lopulle tultaessa kirkko oli menettänyt asemaansa, ja kirkkorakennuksen merkitys yhteisöä kokoavana rakennuksena oli vähentynyt. Tämä lisäsi kiinnostusta esoteerisiin tai yleisinhimillisyyteen perustuviin temppeli-ideoihin. Tällaisia temppeleitä myös suunniteltiin Eurooppaan, kuten Volker M. Welterin luetteloimat nelisenkymmentä sekulaaria tai vaihtoehtouskonnollista temppeli-suunnitelmaa 1880-luvulta 1920-luvulle osoittavat.⁹⁴⁰ Tähän luetteloon kuuluvat molemmat Goetheanumit.

Teatteriin sijoitettiin myös uusia, sekä sosiaalisia että henkisiä merkityksiä. Teatterien määrä kasvoi voimakkaasti Euroopassa. Pehntin mukaan vuonna 1896 teatterirakennuksia oli 302 kpl ja 1926 niitä oli 2499.⁹⁴¹ Tuona aikana käsitys teatteritaiteesta muuttui, ja se johti rakennusten suunnitteluperiaatteiden muutoksiin, erityisesti näyttämön ja katsomon suhdetta kehitettiin. Karsten Harries pohtii mahdollisuutta, että teatteriin olisi sijoitettu kirkon ja temppelin kaltaisia merkityksiä 1800-luvun lopulla niin, että teatteri olisi ottanut niiden paikan keskeisenä rakennustehtävänä.⁹⁴² Teatterin alkuperähän voidaan johtaa uskonnollisiin riitteihin ja rituaaleihin. Näin teatteri jatkaa uskonnollisten rituaalien funktiota, ja arkkitehtuuri tarjoaa niille näyttämöt.⁹⁴³

Temppeleitä tiedolle, jumalille ja ihmiskunnalle

Temppeli kehittyi jo varhaisromantiikan ajan uusklassismissa 1700-luvulla sekä uskonnollisen kaipauksen että intellektuaalisen tiedon paikkana suositukseksi rakennustyyppiksi.⁹⁴⁴ Welter tulkitsee 1700-luvun lopun ja 1800-luvun alun temppelit kuitenkin pääasiassa taiteelliseksi reaktioiksi yhteiskunnan muutoksiin tai tieteellisiin löytöihin. Ne hahmottuivat kulttuurisina ja arkkitehtonisina vastineina käynnissä oleviin muutoksiin, kun taas 1800-luvun lopulta lähtien temppelit alettiin hahmottaa pikemmin muutoksen välineinä. Tuolloin uskottiin taiteen ja arkkitehtuurin yhteiskuntaa muuttavaan ja uudistavaan potentiaaliin.⁹⁴⁵ Muutamaa vuosikymmentä myöhemmin, ekspressionististen arkkitehtien suunnitelmissa ja kirjoituksissa säilyi usko taiteen ja arkkitehtuurin muutosvoimaan, mutta temppeli- (ja katedraali-)

940 Welter 2002, 150–151.

941 Pehnt 1998, 247. Sit. Schael, Helmut, *Idee und Form im Theaterbau des 19. und 20. Jahrhunderts*, Dissertation, Cologne 1956, 79. Lähdetieto on vanha, lukuja voi kuitenkin pitää suuntaa-antavina.

942 Harries 1998, 324–325.

943 Sama, 325.

944 Welter 2002, 146. Siteeraa Antje von Graevenitzin käsitystä, että temppeli- ja kulttirakennusten suosio kasvoi 1700-luvun lopulla mystisenä vastapainona valistuksen ajalle.

945 Sama, 147.

ajatukset alkoivat myös politisoitua. Kuten edellisessä luvussa jo todettiin, nämä suunnitelmat ja kirjoitukset olivat usein luonteeltaan eettisiä.

1800- ja 1900-lukujen vaihteen temppelisuunnitelmien kirjo oli laaja. Ne saattoivat edustaa yksittäisten suunnittelijoiden tai pienten ryhmien ideoita paremmasta maailmasta.⁹⁴⁶ Temppeliä käytettiin myös yhä useammin merkitsemään ideologista tai kulttuurista positiota.⁹⁴⁷ Esimerkiksi anarkisti Pjotr Kropotkinille (1842–1921) temppeli oli keskinäisen avun, sosiaalisen harmonian ja yhteistyön kestävä monumentti. Temppeleissä, tiedontorneissa ja muissa kulttirakennuksissa pyrittiin yhdistämään äly ja henki – ambivalentti mutta potentiaali liitto.⁹⁴⁸ Ehkä useamminkin suunnitelman taustalla oli William Lethabyn (1857–1931) esiintuoma ajatus:

*"We shall find that the intention of the temple (speaking of the temple idea, as we understand it) was to set up a local reduplication of the temple, not made with hands, the World Temple itself – a sort of model to scale."*⁹⁴⁹

Kirjassaan *Architecture, Mysticism and Myth* (1892) hän tutkii arkkitehtuurin kykyä ilmaista filosofisia ja psykologisia ajatuksia. Aikansa historismin, tyylikysymysten ja estetiikan sijaan Lethaby oli kiinnostunut rakenteen ja muodon takana olevista esoteerisista periaatteista. Ne muodostivat hänen mielestään myös jakolinjan rakennusten ja arkkitehtuurin välillä. Lethabyn käsityksen mukaan, kun palveltiin älyn monimuotoisia tarpeita, oli kyse arkkitehtuurista, joka ilmaisi ajatuksia. Sen sijaan rakennus ilmaisi muotoa ja palveli ruumiin tarpeita.⁹⁵⁰ Vaikka Lethaby analysoi historiallisia rakennuksia ja myyttejä, hänen kiinnostuksensa suuntautui tulevaan arkkitehtuuriin ja taiteeseen. Jos arkkitehtuuri haluaisi vaikuttaa, se Lethabyn mielestä tarvitsisi uutta symbolismia, jonka ihmiset välittömästi käsittäisivät. Se perustuisi edelleen luontoon, ihmiseen, järjestykseen ja kauneuteen, mutta ei enää levittäisi mysteerejä tai pelkoja, vaan pyrki auttamaan ihmisiä ja kouluttamaan heitä elämää varten.

*"What, then, will this art of the future be? The message will still be of nature and man, of order and beauty, but all will be sweetness, simplicity, freedom, confidence, and light ; the other is past, and well is it, for its aim was to crush life: the new, the future, is to aid life and train it, 'so that beauty may flow into the soul like a breeze.'"*⁹⁵¹

Volker M. Welter arvioi Lethabyn kirjan suuren suosion perustuneen hänen teoreettishistorialliseen analyysiinsä siitä, miten historian kuluessa oli ymmärretty makrokosmoksen näkyminen temppelin mikrokosmoksessa. Suosiota lisäsi myös Lethabyn käsitys, että uusi symboliikka ja temppelirakentaminen voisivat reformoida elämää ja yhteiskuntaa tarjoamalla molemmille uusia ideoita.⁹⁵²

*"To feel at home in the World we not only require shelter but need to illuminate that World with myths, be they gods or God, or of shared rights and virtues,"*⁹⁵³

kirjoittaa Karsten Harries noin sata vuotta myöhemmin. Hänen mielestään rakennuksella on oltava mytopoeettinen funktio julkisen ja poliittisen funktion rinnalla. Hänen mielestään "puhdas järki" oli osoittanut kyvyttömyytensä löytää ihmisen toimien tosia päämääriä. Sel-

946 Welter 2002, 148.

947 Whyte 2003, 12.

948 Sama.

949 Lethaby 1892, 5.

950 Welter 2002, 145.

951 Lethaby 1891, 7–8. Lethaby toteaa luonnon ja arkkitehtuurin yhteyden olevan kirjansa keskeinen teema. Hän samaistaa luonnon koko universumiin.

952 Welter 2002, 146.

953 Harries 1998, 282.

laisten löytämiseen tarvittiin myytin apua. Harries arvelee, että todellisuudentaju ja ymmärrys tekevät nykyisin vaikeaksi ottaa myytti vakavasti. Voi olla myös vaikeaa erottaa myytintekijää hullusta, silti hän pitää mytopoeettista funktiota välttämättömänä.⁹⁵⁴ Vielä sata vuotta sitten myytit ja jumalat hyväksyttiin kuitenkin helpommin arkkitehtuurin lähtökohdaksi, kuten seuraava tarkastelu osoittaa.

Osalla viime vuosisadan vaihteen temppelisuunnitelmista oli suora yhteys teosofiaan tai muihin esoteerisiin liikkeisiin. Moniin kuului myös moraalinen tai eettinen ajatus rakennuksen tehtävästä. Alois Bastl (1872–1947) esimerkiksi suunnitteli 1902 Wagnerschulen⁹⁵⁵ diplomityössään tieteellisten okkulttisten seurojen palatsin, jonka piti sijaita kukkulalla Pariisin ulkolaidoilla. Bastlin palatsin tarkoitus oli tuoda kaupunkiin jatkuva moraalinen läsnäolo.⁹⁵⁶ Myös Hendrik Petrus Berlage (1856–1934) oli lähellä teosofiaa. Hän kirjoitti (1909) uskonnollisesta ja eettisestä impulssista ja kaipasi tulevaisuutta, jossa sosialismi ja veljeys stimuloivat ei-uskonnollista, kontemplatiivista uskoa Nietzschen tapaan ajateltuna.⁹⁵⁷ Hän visioi uskonnollisen, kunnioitusta herättävän rakennuksen, jota ihmiset lähestyivät triumfiakselia pitkin. Rakennuksen suuri sisätila oli inspiroiva, ei kuitenkaan sellaisen pyhän omistautumisen kautta, joka saa ihmisen kaipaamaan transsendenttiin maailmaan. Hänen tarkoittamaansa omistautumista luonnehti dionyysinen ilo. Berlagen temppeliin mahtui tuhansia ihmisiä, jotka lähestyivät maallista jumalaa uudella tavalla, ja jumala oli henkisenä läsnä tässä tilassa. Päämäärään johdattavat suuret teot kuvattiin suuren salin seinillä ja yhteisön hyveet nisseissä ja pedestaaleilla. Suuresta apsiksesta kaikui orkesterimusiikki ja suuri kuoro lauloi rauhan hymniä.⁹⁵⁸ Ensimmäisen maailmansodan aikana (1915) Berlage ehdotti rakennettavaksi suuren tornin, joka palvelisi ihmiskunnan pantheonina. Tämä kahdeksankulmainen rakennus seisoisi kupolin kattamana kukkulan laella, ja siinä olisi kahdeksan sivutornia. Ne edustaisivat vapautta, rakkautta, elämää, voimaa, rauhaa, rohkeutta, harkitsevuutta ja tietoa. Tornien ja pantheonin väliset alueet olisi omistettu sodassa kaatuneiden muistolle, ja kupoli symboloisi ihmiskunnan yhteyttä. Sovinnon gallerioiden kautta tavoitettaisiin keskussali. Ainoa valo tilaan tulisi kupolin keskikohdasta ja alhaalla, muistamisen gallerian ympäröimänä seisoisi ihmiskunnan monumentti. Ylempänä olisivat tiedon, yleyyden ja kaiken kattavan universaaliuden galleriat. Kansojen yhtenäisyyttä kuvastaisi tilan kattava kupoli. Berlage ei määritellyt rakennukselle erityistä paikkaa, mutta ainakaan se ei sijaitisi kaupungissa.⁹⁵⁹ Berlagen visio vertautuu edellisessä luvussa esitettyyn Steinerin tulkinnaan Goetheanumista eurooppalaisten ihmisten keskinäisen ymmärtämisen rakennuksena. Temppelisuunnitelmissa saivat ilmauksensa myös elämän ja kuoleman kysymykset, sekä kuolemattomuuden ja uuden uskonnon etsintä.⁹⁶⁰

954 Sama, 282, 279. Kun Harries pohtii Heideggerin kuvausta kreikkalaisesta temppelistä, hän toteaa, että siirtäessään ihmiset jumalan läsnäoloon, temppeli antoi heidän kokea tietyn paikan pyhänä ja siten tarjosi heidän elämälleen fokuksen (kiinnekohdan). Tässä arkkitehtuurilla (ei pelkällä rakennuksella) on olennaisesti julkinen funktio: sen tehtävä oli auttaa kokoamaan yksilöt aitoon yhteisöön esittämällä voimia, jotka vallitsevat heidän elämässään; arkkitehtuuri oli pyhien presentaatiota.

955 Wienin taideakatemia Otto Wagnerin ollessa siellä opettajana.

956 Whyte 2003, 14. Suunnitelma julkaistiin Wagnerschulen vuosikirjassa ja tekstissä Bastl hyökkäsi materialismia vastaan.

957 Sama. Whyte luonnehtii Berlagen ajatuksia ”spekulatiiviseksi metafysiikaksi”. Hänen yhteyksiään teosofiseen liikkeeseen on käsitellyt Marty Baxin väitöskirjassa.

958 Berlage (1909) 2011, 55.

959 Whyte 2003, 16.

960 Welter 2002, 148. Esimerkiksi Fritz Schumacher (1869–1947) suunnitteli muistomerkin Nietzschen (1900) arkaaisen pyöreän temppelin muotoon – mikä kuvasti vitaaliutta ja elämää – sekä monumentaalissa hengessä Pyhän Graalin temppelin (1900).

Erikoisista temppelifantasioistaan tunnettu Fidus eli Hugo Höppener (1868–1948) oli lähellä Lebensreform-liikettä ja oli liittynyt Teosofiseen seuraan 1893.⁹⁶¹ Ensimmäisen temppeliluonnoksensa hän oli tehnyt jo 1892. Kyseessä oli Lusiferin temppeli, joka oli erikoinen sekoitus teosofisia symboleja ja Kristus-ikonografiaa.⁹⁶² Maan temppeli (1895, 1901) tematisoi sukupuolten polariteettia ja puhdistautumiskulttia. Tilat ja värien järjestys viittasivat Fiduksen mukaan erilaisiin tietoisuuden tiloihin.⁹⁶³ Hänen temppelisuunnitelmiaan esiteltiin julkisesti ja julkaistiin mm. postikortteina. Kun hänen temppelipiirroksiaan esiteltiin AFK:n näyttelyssä *Austellung für unbekannte Architekten* vuonna 1919, Lasiketjun arkkitehdit näkivät näissä kuvitteellisissa, symbolein ladatuissa temppelipiirroksissa vastaavuuksia omiin temppeliatatuksiinsa.⁹⁶⁴ Vuoteen 1912 asti Fiduksen temppelisuunnitelmansa olivat teosofian leimaamia.⁹⁶⁵ Sen jälkeen, 1920- ja 1930-luvuilla, hän siirtyi nationalistiseen, germaanisuutta ihailevaan kuvastoon ja liittyi lopulta kansallissosialistisen puolueen jäseneksi. Yhtäkään hänen temppelivisioistaan ei toteutettu.⁹⁶⁶

Fidus seurasi Steinerin luentoja 1909–1912, ja he olivat ilmeisesti tavanneet lyhyesti Berliinissä vuonna 1900. Fidus on kertonut antaneensa Steinerille julkaisun omista suunnitelmistaan vuonna 1908. Hän yritti liittää omat temppeliatatuksensa Steinerin suunnitelmiin, ja olisi halunnut osallistua Münchenin Johannesbau-hankkeeseen, mutta tuli torjutuksi.⁹⁶⁷ Steiner ei tietävästi kommentoinut Fiduksen temppelivisioita, eikä muutenkaan suhtautunut tähän arvostavasti.⁹⁶⁸ Myöhemmin Fidus suhtautui hyvin kriittisesti Steinerin arkkitehtuuriin ja totesi (1926), ettei hänen omaa ”suloisen-eroottisen-askeettista” temppelitaidettaan pitänyt sekoittaa dornachilaiseen taiteeseen.⁹⁶⁹

Temppelivisioihin liittyi toisinaan myös arkkitehdin merkityksen mystifiointi. Esimerkiksi Karel de Bazel, Lauweriksin yhteistyökumppani, piti arkkitehtia valittuna ”pappivälittäjänä”, jolle oli paljastettu asioiden korkeampi järjestys. De Bazelin mukaan arkkitehtipapin tehtävänä oli esittää pyhä järjestys ja muodostaa suhde maan ja taivaan, ihmisen materiaalisen luonnon ja hänen henkisen olemuksensa välille.⁹⁷⁰

Sata vuotta myöhemmin Karsten Harries kirjoittaa:

*”To make their home in the world, that is to build, human beings must gain more than physical control: they must establish spiritual control. To do so they must wrest order from what at first seems contingent, fleeting, and confusing, transforming chaos into cosmos.”*⁹⁷¹

Mikä tarkoittaa, että myös Harriesin mielestä todellinen rakentaminen muistuttaa hyvin paljon sitä mitä jumala teki luodessaan maailman. Steiner taas ei rinnasta tähän tapaan taiteilijaa jumalaan, vaan puhuu siitä, miten taiteilija luodessaan on yhteydessä maailman luoviin voimiin eli niihin jumalisiin/henkisiin voimiin, jotka loivat myös maailmaa. Hän ei myös-

961 Zander 2007, 1137. Hän liittyi teosofiseen seuraan Wilhelm Hübbe-Schleidenin (1846–1916) kautta. Fidus kuvitti ja suunnitteli grafiikkaa teosofisen seuran julkaisuihin.

962 Kaffanke 2003, 93.

963 Sama, 96–97.

964 Sama, 92. Fidus tunnettiin erityisesti kuvittajana.

965 Zander 2007, 1139.

966 Kaffanke 2003, 93.

967 Zander 2007, 1138. Fidus suunnitteli temppelilyhdistyksen perustamista ja olisi kutsunut siihen myös Steinerin. Steiner (1912) piti tätä idealistisena haaveksintana ja halusi hankkeen taloudellisen taustan selvittämistä. Fidus jäi teosofiseen seuraan, kun Steiner perusti antroposofisen seuran.

968 Steiner (1921) 1981, 75. 1921

969 Zander 2007, 1139.

970 Welter 2002, 147. Sit. de Bazel, *Baukunst* 1898.

971 Harries 1998, 109–110. ”Small wonder that the architect has been so often thought in the image of the Creator, the Creator in the image of the architect.”

kään rajaa tätä yhteysmahdollisuutta vain arkkitehdille tai taiteilijalle, vaan pitää sitä yleensä ihmisen mahdollisuutena.

Temppelistä katedraaliin

Ekspressionistiset arkkitehdit siirsivät aiemmin temppeliin kuuluvia merkityksiä katedraalivisioihin. 1900-luvun alkukymmenten temppeli- ja katedraalikuvastossa näkyy myös siirtyminen Art nouveausta/jugendista ekspressionismiin. Ekspressionistiset arkkitehdit olivat erityisen kiinnostuneita keskiajan katedraaleista ja ihailivat gotiikkaa. Heille keskiaikainen maailma, rakentajien killat ja rakennushytit näyttäytyivät ideaalisina, ja kuten jo edellisessä luvussa todettiin, niitä pyrittiin tuomaan omaan aikaan. He tavoittelivat myös katedraalien rakentamisessa toteutunutta yhteisön yhteistyötä.

Ekspressionistien gotiikkakiinnostusta tuki voimakkaasti Wilhelm Worringerin teos *Formprobleme der Gotik* (1911). Hän käsittelee gotiikkaa vastakkaisena klassiselle taiteelle ja määrittelee sen erityisesti saksalaisena ja pohjoisena ilmiönä. Worringerin käsitteistössä klassiseen taiteeseen kuuluvat kauneus ja orgaanisuus luonnon jäljittelynä, kun taas gotiikan taide perustuu ilmaisun voimaan ja on luonteeltaan abstraktia ja henkistä. Goottilaisessa katedraalissa kivi immaterialisoituu ja ilmaisee henkistä ja yliaistista.⁹⁷² Worringer luonnehtii, miten klassisen taiteen orgaanisen harmonian tilalla gotiikassa vallitsi rauhatomuus, vimma ja pyrkimys yliaistiseen – Worringerin mukaan gotiikan ilmiöitä leimaakin vimmainen ja ylevä hysteria.⁹⁷³ Worringerin teksti on vaikuttavaa ja vastaa sävyltään ekspressionistien ilmaisua:

*„.../und wir erleben innerlich den Anblick einen gotischen Kathedrale nicht wie ein Schauspiel konstruktiver Vorgänge, sondern wie einen in Stein ausgedrückten Ausbruch transzendentalen Verlanges. Eine Bewegung von übermenschlicher Wucht reißt uns mit sich fort in den Rausch eines unendlichen Wollens und Begehrens hinein; wir verlieren das Gefühl unserer irdischen Gebundenheit, wir gehen auf in eine alles Endlichkeitsbewußtsein auslöschende Unendlichkeitsbewegung.“*⁹⁷⁴

Worringerista tuli myös ekspressionismin tukija. Hän perusteli sitä historiallisesti gotiikkakäsityksellään, analysoi sitä esteettisesti ja antoi oikeutuksen ekspressiiviselle ja antinaturalistiselle taiteelle. Hän määritteli ekspressionismin taiteen modernina antimaterialismina ja uuden henkisyiden manifestaatioina. Näin ekspressionismi antoi muodon sekä modernin ihmiskunnan ahdistukselle että toivolle.⁹⁷⁵ Worringerin käsitys gotiikan immateriaalisuudesta ja henkisyydestä perustui osin henkisyiden ja tilallisen kokemuksen analogisuuteen: molemmat syntyivät aistien kautta, eivätkä abstraktio ja intellektuaalistaminen tehonneet niihin.⁹⁷⁶

Steiner jakoi Worringerin käsityksen gotiikan henkisyydestä ja piti gotiikkaa edustamansa uuden rakennusajatuksen edelläkävijänä. Gotiikan muodot pyrkivät yhdistymään

972 Worringer (1911) 1916, 35, 37, 39.

973 Sama, 50.

974 Sama, 71. Lainauksessa kuvataan, ettemme koe goottilaista katedraalia rakenteellisten ratkaisujen esityksenä, vaan kivessä ilmaistuna purkauksena transsendentaalista kaipuusta. Yli-inhimillisen voimakas liike kiskaisee meidät mukaan loppumattoman tahtomisen ja haluamisen vimmaan; menetämme tunteen maallisesta riippuvuudestamme, siirrymme kaiken lopullistietoisuuden hävittävään loppumattomuusliikkeeseen. Käännös kirjoittajan.

975 Heller 2014, *Expressionism. Encyclopedia of Aesthetics*. Oxford University Press. Verkkojulkaisu.

976 Whyte 2003, 12.

henkiseen uudella tavalla.⁹⁷⁷ Goottilaiset kaaret lähtivät dynaamisten suhteiden kokemisesta, ja katedraalin muodot pyrkivät korkealle kohoavina kohti kaikkeutta ja sen salaisuuksia. Steiner katsoi gotiikan tavoittaneen yhteyttä henkeen enemmän kuin esimerkiksi klassisen taiteen. Katedraalin värillisten ikkunoiden kautta sisätilaan virtaavan valon hän näki niin ikään yhteytenä henkiseen maailmaan.⁹⁷⁸ Verrattuna klassiseen taiteeseen gotiikassa oli tärkeää myös käsityöläisten työ, mikä Steinerin mukaan tarkoitti, että seurakuntalaiset eivät vain tulleet kirkkoon kuulemaan jumalan sanaa, vaan yhdessä rakentaessaan he toivat oman panoksensa jumalalle. Hän pitikin goottilaista rakennustaidetta kristallisoituneena käsityönä.⁹⁷⁹

Ekspressionistien keskiajasta ammentava katedraaliajatus heijasti pitkälti kuitenkin oman ajan ideaaleja ja toiveita. Heille eivät olleet tärkeitä katedraalien tekniset ratkaisut, vaan niiden rakentajien oletetut asenteet ja tunteet. Magdalena Bushart kuvaa, miten ekspressionistiset arkkitehdit, Worringeria mukaillen, liittivät keskiajan katedraaleihin dynaamisia ja abstrakteja ominaisuuksia ja hahmottivat katedraalit ikään kuin liikkuvien osien kokonaisuutena, jotka korkeampi voima saattoi yhdeksi organismiksi. Hänen mielestään nämä piirteet luonnehtivat kuitenkin pikemmin 1900-luvun kuin keskiajan rakentamista.⁹⁸⁰

Keskiajan rakentajille katedraali oli ollut ”taivaallisen kaupungin” representaatio maan päällä, muistuttaa Karsten Harries. Kirkkorakennus merkitsi erityistä yhteisöllisen asumisen ideaalia, samalla se merkitsi myös etäisyyttä, joka erottaa nykyisen aikaan sidotun olemassaolon tästä ideaalista. Kirkkorakennus osoitti elämän matkaluonnetta ja merkitsi sekä polkua että päämäärää.⁹⁸¹ Harries selittää kirkkorakennuksen olleen paradigmaattinen rakennus, eräänlainen jaettu kieli, jonka paradigmat ilmaistiin konventioissa. Hänen mielestään 1900-luvun alun arkkitehdit, erityisesti Bauhausissa, yrittivät perustaa nimenomaan vahvan paradigman eli yhteisen jaetun arkkitehtuurin kielen. Hän viittaa Lyonel Feiningerin tekemään Bauhausin manifestin kansikuvaan, joka on puuleikkauskuvaa kubisoivin muotoin toteutusta goottilaisesta katedraalista.⁹⁸² Walter Gropius taas suunnitteli ”Tulevaisuuden katedraalia” laatiessaan johdantoa AFK:n näyttelyyn *Austellung für unbekannte Künstler* vuonna 1919. Hän halusi maalarien ja kuvanveistäjien tulevan yhdessä arkkitehtien kanssa rakentamaan tätä katedraalia, jossa kaikki taidemuodot yhdistyisivät. Sama ajatus toistui muutamaa vuotta myöhemmin Gropiuksen laatimassa Bauhausin ohjelmassa.⁹⁸³ Samaten Adolf

977 Steiner (1911) 1982, 21, 34. ”Allüberall strebt die gotische Form über sich selbst hinaus, überall strebt sie darnach, etwas auszudrücken, was sich in dem Räume, in dem man ist, wie etwas Suchendes ausnimmt, wie etwas, das die Grenzen durchdringen und ins All sich verweben will.” Oman aikansa tehtävänä Steiner näki ihmisen ja rakennustaiteen muotojen työstämisen sielullisesta henkiseen. Steinerin mukaan tietoisuussielun aika näkyi ensimmäisenä gotiikassa, siinä miten seinät ja muut muodot avautuivat kohti henkistä.

978 Steiner (1911) 1982, 21–22. ”Hervorgegangen aus der Empfindung von dynamischen Verhältnissen sind allerdings die gotischen Bogenformen.” ”/.../die vielfarbigen Fenster, die das Innere mit dem alldurchwebenden Licht geheimnisvoll in Verbindung setzen.”

979 Steiner (1914) 1982, 67. ”In der gotischen Kirche haben wir das Gebäude, das die Gemeinde baut, den Gott zu umfassen, zu dem aber beigesteuert haben die Leute des Handwerks. Nicht nur gehen sie hinein in die Kirche, sondern sie arbeiten als Gemeinde an dem Bau mit. Und diese Art Menschenarbeit fließt mit dem Göttlichen zusammen in der Gotik. Die Menschenseelen nehmen das Göttliche entgegen nicht mehr als selbstverständlich; sie vereinigen sich nicht nur und lauschen dem vom Altar herabkommenden Worte des Geistes, sondern sie arbeiten auch zusammen und bringen das, was sie gelernt haben, ihrem Gotte entgegen. Ich möchte sagen: die gotischen Kirchen sind das kristallisierte Handwerk.”

980 Bushart 2003, 104–108. Määrittelemättömään katoava tila, värien ja muotojen kontrastit, rytmi ja dynamiikka toteutuivat parhaiten ekspressionistisissa maalauksissa.

981 Harries 1998, 105, 103. Tuomas Akvinolaisen mukaan rakennus, jossa vietetään sakramenttia, merkitsee kirkkoa ja sitä kutsutaan kirkoksi. Hänelle kirkko ei merkinnyt rakennusta, vaan elävää kirkkoa, kirkkoa matkalla uskovien yhteisöksi, asumiseen jumalan kanssa.

982 Harries 1998, 107.

983 Pehnt 1998, 126–127.

Behnen kaavailema uskonnollinen rakennus yhdistäisi yhteiskunnan luovan energian keskiajan katedraalin rakentamisen tapaan. Kaikki osallistuisivat rakentamiseen ja jakaisivat saman idean. Jokainen toisi työhön parhaan taitonsa ja rakennus koristettaisiin vapaaehtoisesti ”rakkaudella, antaumuksella ja voimalla.”⁹⁸⁴

Harries kuitenkin epäilee modernin katedraalin mahdollisuutta, koska enää ei voitu ajatella kirkkoa taivaallisen Jerusalemin tai kosmoksen kuvana. Sellaista maailmankuvaa ei enää jaettu, ja se on nykyisen todellisuuden ymmärryksen mukaan satua.⁹⁸⁵ Silti 1900-luvun alun teksteistä välittyy oletus henkisestä ja yliaistisesta ja suuri luottamus yhteisöllisyyden voimaan, joten Harriesin tarkoittama maailmankuvan muutos on tapahtunut vasta 1900-luvun kuluessa. Vaikka uutta, yhteistä arkkitehtuurin kieltä ei uusien katedraalien avulla saatu, niin 1900-luvun alkukymmenillä visioitunut katedraalit ja temppelit kantoivat eettisesti sävyttyneitä ajatuksia niin ihmiskunnan yhteisyydestä kuin henkisyystäkin. Steiner katsoi oman aikansa rakennustaiteen taas lähestyvän henkisyyttä, samaan tapaan kuin henkisyys oli kasvanut kreikkalaisesta arkkitehtuurista gotiikan rakennuksiin siirryttäessä.⁹⁸⁶

Henkisyyttä rakennuksissa oli jo keskiajalla ilmentänyt valo, jonka lasi epämateriaalisimpana aineena toi parhaiten esiin.⁹⁸⁷ Ainakin Taut lähipiireineen tunsikin keskiaikaista lasi- ja kristallisympoliikkaa, jonka avulla he etsivät ja muodostivat ajatuksia arkkitehtuurin uudesta spiritualiteetista. Tautin mielestä raamatulliset visiot Salomon temppelistä ja uudesta Jerusalemistä hohtavine materiaaleineen, arvokkaine metalleineen inkarnoituivat goottilaisiin katedraaleihin, joihin hän toistuvasti viittasi oman lasiarkkitehtuurinsa inspiraationa. Ekspressionistisen arkkitehtien piirissä ymmärrettiin arkkitehtuurin välittävän ja antavan symbolisessa muodossa ilmaisun uudelle, kaivatulle hengellisyydelle.⁹⁸⁸

Bruno Tautin kaupunkikruunu ja lasipaviljonki

Ennen siirtymistä Goetheanumeihin paneudutaan vielä Bruno Tautin ainoaan toteutettuun ekspressionistisen kauden rakennukseen, lasipaviljonkiin. Se merkitykset voi osin rinnastaa ensimmäiseen Goetheanumiin. Tautin kaupunkikruunuajatuksiin (*Die Stadtkrone* 1919) oli liittynyt myös temppelin ja katedraalin ominaisuuksia.⁹⁸⁹ Hänen käsityksensä arkkitehtuurin juurtumisesta ihmisten henkiseen elämään ja ihmiskunnan eksistenssiin, jotta se olisi muuta kuin perustavaa suojan tarjoamista, toteutui juuri katedraaleissa, koska ne Tautin mukaan rakentuivat yhteiseen tarinaan. Moderneja monumenttiyrityksiä hän piti hedelmättöminä, koska niiltä puuttui tapahtuma tai tarina, jolle monumentin voisi rakentaa. Hänen mielestään sosialistiset ideaalit olivat mahdollinen ja sopiva perusta oman ajan arkkitehtuurille.⁹⁹⁰

984 Bushart 2003, 112.

985 Harries 1998, 107.

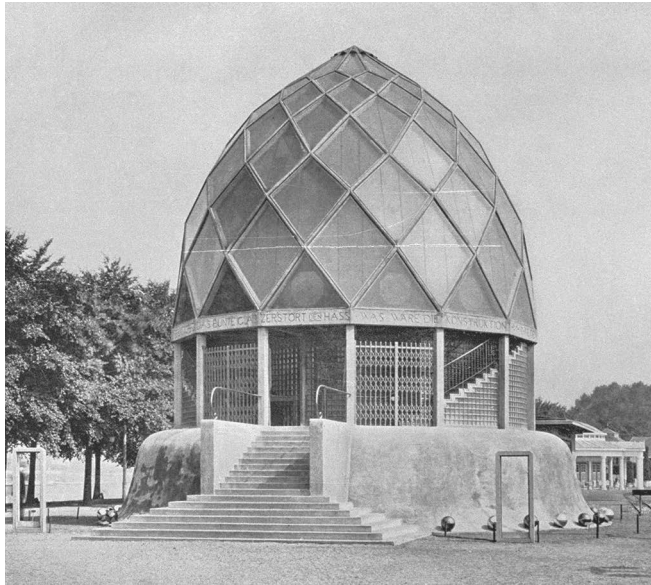
986 Steiner (1914) 1982, 75. ”/.../ein wirklicher Fortschritt im baukünstlerischen Gedanken in unserer Zeit sich wieder vollziehen muß, und wie er sich nur dadurch vollziehen kann, daß gewissermaßen die Annäherung zum Geistigen, die sich immer mehr vollzogen hat von dem griechischen bis zum gotischen baukünstlerischen Gedanken, sich allmählich verwandelt in ein Einswerden mit dem Geiste.”

987 Whyte 2011, 348. Katedraalien rakentajat pitivät luomista valon lahjana, jota lasi toi esiin. Keskiajan platonisen metafysiikan mukaan valo oli jaloin luonnon ilmiö, vähiten materiaallinen ja lähinnä puhdasta muotoa. Asian objektiivinen arvo riippui siitä missä määrin se oli osallinen valosta. Lasin merkitys manifestoitui katedraalien ikkunoissa.

988 Sama, 348. Ekspressionistit tunsivat keskiaikaista mystiikkaa saksalaisen romantiikan, kuten Goethen ja Novaliksen, Tieckin ja Wagnerin Parsifalin kautta.

989 Taut 1919 (2009). Taut oli kirjoittanut *Die Stadtkrone* -kirjan ennen 1. maailmansodan päättymistä, joko 1915 tai 1916.

990 Sama, 122.



24 Bruno Tautin lasipaviljonki
Kölnin Deutscher Werkbund
-näyttelyssä 1914.

Tautin kaavailema kaupunkikruunu muodostui neljästä isosta rakennuksesta, jotka palvelivat yhteisön sosiaalisia, taiteellisia- ja viihdetarpeita: Niihin sijoittuivat ooppera, teatteri, yhteisön keskus ja kokoontumissalit. Varsinainen kaupunkikruunu nousisi näiden neljän rakennuksen muodostamalta jalustalta. Sillä ei olisi hyötytarkoitusta, vaan se olisi lasista rakennettu kristallitalo, jossa arkkitehtuuri, kuvataide ja kuvanveisto yhdistyisivät yhdeksi kokonaisuudeksi. Sitä luonnehtisi ”harmonia, jonka rytmi olisi rikas ja täydellinen”. Tautin mielestä arkkitehtuurin lopullinen tehtävä oli olla hiljainen ja täysin kääntynyt pois arkipäivän toimista. Käytännön vaatteet hiljenesivät samoin kuin katedraalin tornissa.⁹⁹¹ Bruno Taut toteutti osin näitä visioita Kölnin Werkbund-näyttelyyn 1914 suunnittelemassa lasipaviljongissa.

Taut omisti lasiteollisuuden Kölnin maailmannäyttelyyn (1914) tilaaman lasipaviljongin Paul Scheerbartille, ja tämä puolestaan omisti Tautille samana vuonna julkaistun kirjansa *Glasarchitektur*. Scheerbart uskoi lasiarkkitehtuurilla olevan eettisiä vaikutuksia.⁹⁹² Se näkyi myös hänen lasiaforismeissaan, joita kirjoitettiin paviljongin seiniin: Värilasi tuhoaa vihan; Lasi tuo uuden ajan; Olemme pahoillamme tiilikulttuurista; Ilman lasipalatsia elämästä tulee taakka.⁹⁹³

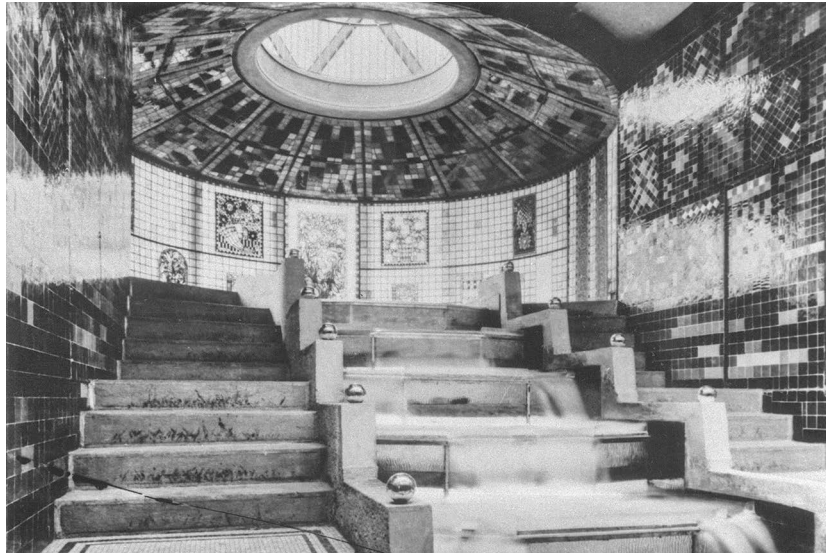
Lasipaviljonki oli ananasmaisen, korkean kupolin kattama rakennus, jonka runko oli tehty teräsrimoista, betonista ja lasipaneeleista. Se seiso kulmikkaalla alustalla. Bettina Wolterin mukaan kulkua rakennukseen luonnehti ”viettelevä aavistus”. Tilakokemuksen intensiteetti kasvoi kävijän edetessä rakennukseen. Pääportaita pitkin noustiin saliin, joka oli holvattu sisältäpäin. Kupoli oli kaksoislasitettu Scheerbartin ohjeiden mukaan: sisällä oli värillisiä prismoja⁹⁹⁴ ja ulkopuolella heijastavaa lasia. Tautin mukaan näin syntyi ”valokivi,

991 Sama, 132.

992 Scheerbart 1914, *Glasarchitektur*. ”Hoffen wir, daß die Glasarchitektur den Menschen auch in ethischer Beziehung bessert. Mir erscheint dieses grade als ein Hauptvorzug der glänzenden, bunten, mystischen, grossartigen Glaswände zu sein. Und dieser Vorzug scheint mir nicht nur eine Illusion, sondern etwas sehr Veritables zu sein; ein Mensch, der täglich Glasherrlichkeiten sieht, kann keine ruchlosen Hände mehr haben.”

993 Scheerbart (1914) 1963, 19, 20. Käännökset tekstissä kirjoittajan. ”Das bunte Glas, zerstört den Haß.” ”Das Glas bringt uns die neue Zeit; Backsteinkultur tut uns nur leid.” ”Ohne einen Glaspalast ist das Leben eine Last.” ”Das Licht will durch das ganze All Und ist lebendig im Kristall.”

994 Wolter 1995, 657. Glasbausteine, ns. Luxfer-Prismen, värilasit.



25 Bruno Tautin lasipaviljonki sisältä.

jonka väri alkoi alhaalla syvän sinisestä, ylempänä sammalenvihreästä ja vei kullankeltaiseen ja tilan huipussa soi hohtavan valkoisena.”⁹⁹⁵ Yöllä kupoli valaistiin sähkövaloilla. Sisäänkäynnin molemmiin puolin nousivat kaareutuvat portaat kohti kupolitilaa, jossa tila avautui. Katse kulki spiraalinmuotoisia rimoja myöten ylös, pimeästä valoon ilman tilallista pysähtymistä. Diffuusisti sisään virtaavan päivänvalon vaikutus aiheutti kohoamisen, joka sekoittui kupolitilan keinovaloihin. Ne säteilivät keskellä olevasta kupolitähdestä roikkuvasta ampeelistä ja seitsemästä ympäröivästä lampusta. Valo heijastui lasitettuun lattiaan, jossa oli pyöreä aukko. Siitä näki alhaalla ns. ornamenttihuoneessa olevaan kaivoon. Sinne johtivat kahdet kaarevat portaat lasisine askelmiseen lasitiilestä tehtyjen seinien välissä.⁹⁹⁶

Tilan tuntua on luonnehdittu epätodelliseksi ja ylimaalliseksi, ikään kuin tilaan laskeuduttaisiin kuplivan veden läpi. Alhaalla olevan rotundan keskellä olevan altaan vaalean keltaisesta suihkulähteestä vesi pulppusi porrasmaisesti, ja tummanviolettiin syvennykseen projisoitiin kaleidoskoopin kuvia. Näitä olivat suunnitelleet eri taiteilijat, jotka samalla olivat tehneet kineettisiä valokokeiluja. Kaleidoskooppi ja suihkulähde sijoituivat lisäosaan, joka katettiin porrastetulla katolla.⁹⁹⁷

Bruno Taut piti paviljonkiaaan vaatimattomana alkuna tulevalle lasiarkkitehtuurille. Frampton luonnehtii:

”According to Taut this crystalline structure, modelled after his Leipzig steel Pavilion of 1913 had been designed in the spirit of a Gothic cathedral. It was in effect a Stadtkrone or “city crown”, that pyramidal form postulated by Taut as the universal paradigm of all

995 Sama. ”/.../ ein Lichtstein..., dessen Farben unten tiefblau begannen, von moosgrün nach oben und goldgelb überbringen und in der Spitze des Raums in strahlendem weiß ausklingen.” Kupolin verkko muodostui teräksellä vahvistetuista betonirimoista, jotka spiraalinmuotoa hakien, toisensa ylittäen nousivat kohti huippua.

996 Sama, 658. ”Im Brunnen spiegelte sich abermals das vielfarbige Kuppellicht, das auf reflektierende Glaskugeln und -Scherben am Brunnenboden traf. Eine Glaswand umfing auch den Ornamentraum, der von einer Gewölbeschale aus bleigefasstem roten Überfangglas mit durchscheinenden Goldsmalten überdeckt war.” Sit. Kat. Berlin/Darmstadt/Hagen 1993/4, 165. Ornamenttihuoneen lasikuvat eivät ole enää rekonstruoitavissa, niistä Taut antoi poistaa ainakin kaksi niiden taiteellisen arvottomuuden takia.

997 Sama.

*religious building, which together with the faith it would inspire was an essential urban element for the restructuring of society.*⁹⁹⁸

Goottilainen katedraali on lasiarkkitehtuurin preludi, kirjoittaa Taut näyttelyn avajaisohjelmassa. Katedraalitalan ”goottilainen valo” johdattaisi ihmisen jumalan luo. Lasipaviljongissa oli luotu tulevaisuuden katedraali uusimman tekniikan avulla. Ihminen voisi lasikupolin värispiraalin, valoheijastusten ja suihkulähteen veden avulla kokea synesteettisesti kosmoksen kuvan. Tässä mielessä rakennuksen tuli olla vailla käyttötarkoitusta ja lähteä puhtaasta arkkitehtuuriajatuksista. Samalla se yhdistyisi muihin taiteisiin.⁹⁹⁹

Rosemarie Haag Bletter onkin osoittanut ekspressionistien muodollisesti avoimien ja abstraktien lasi-kristallitalosuunnitelmien liittyneen pitkään esoteeriseen traditioon.¹⁰⁰⁰ Hän kiinnittää huomiota kuvien muuttumiseen ilmeisen ja aktuaalisen liikkeen kautta. Ekspressionistien liikkuva ja muuttuva arkkitehtuuri muistutti kristallimetaforan lupausta metamorfoosista ja transsendenssista. Haag Bletter arvelee metamorfoosiajatuksen periytyneen osin alkemistisesta periaatteesta, jossa aine muuttui toiseksi, arvokkaammaksi aineeksi. Hän näkee tämän johtaneen ekspressionismissa jatkuvasti muuntuviin muotoihin, mikä tekee tyylin määrittelyn muotoperustein vaikeaksi.¹⁰⁰¹ On hyvä huomata, että Steiner perusteli omaa metamorfoosiperiaatettaan Goethen luonnontieteellisellä käsitteellä, eikä tukeutumalla alkemistiseen perinteeseen.

Goetheanumien temppeliluonne

Edellä kuvatuissa temppeli- ja katedraalisuunnitelmissa ja visioissa on paljon yhteistä Steinerin Goetheanumien kanssa. Useimpia kuvatuista rakennuksista ei koskaan rakennettu, kun taas Goetheanumin rakennustyöt olivat Kölnin Werkbund-näyttelyn (1914) aikaan käynnissä. Goetheanumin rakennustyömaalla myös toteutettiin visioita yhdessä rakennettavasta tulevaisuuden katedraalista, osallistuihan sen rakentamiseen satoja vapaaehtoisia eri puolilta Eurooppaa.

Steinerin suhtautumisessa Goetheanumiin temppelinä hänen intentionsa muuttuivat, ja hän esitti siitä erilaisia, osin ristiriitaisia, käsityksiä eri aikoina. Ne liittyvät osin erilaisiin esitelmätilanteisiin.¹⁰⁰² Kun Goetheanumin edeltäjää, Johannesbauta suunniteltiin Müncheniin (1911) hän totesi, että tietyssä suhteessa rakennettaisiin temppeli: rakennus olisi temppeli samassa mielessä kuin mysteeritemppelit olivat olleet oppipaikkoja. Historian mittaan temppeliksi oli kutsuttu rakennuksia, jotka kätkeyivät sisäänsä ihmiselle pyhimmän. Steiner myös kuvasi, miten aikojen kuluessa temppelit olivat tuoneet kulloisenkin ajan sielullisuuden näkyviin (ks. luku 7). Hän puhui tulevaisuuden temppelitaiteesta ja kuvasi poeettisesti temppeliä ihmisenä, joka sielussaan ottaa vastaan hengen. Hän uskoi, että hengentieteen avulla voitaisiin luoda rakennukseen sisätila, joka väreillään, muodoillaan ja taiteellisella vaikutuksellaan tekee tilan samaan aikaan itseensä sulkeutuneeksi ja samalla on yhteydessä

998 Frampton 2006, 116.

999 Wolter 1995, 658–659. Taut oli kehittänyt myös museorakennuksen, jonka suurissa lasi-ikkunoissa olisi ollut Delaunayn valokompositioita, seinillä kubistisia rytmejä, Franc Marcin ja Kandinskyn taidetta (sit. Prange 1991).

1000 Haag Bletter 1981, 20.

1001 Sama. 32–34.

1002 Tilanteiden illokutiiviset merkitykset vaihtelivat. Vuoden 1911 esitelmiä pidettiin vielä teosofisessa kontekstissa ja ennen varsinaisia rakennustöitä. Hän puhui rakentajille Goetheanumin rakentamisaikana ja myöhemmin kuvaili rakennusta eri yleisöille eri puolilla Eurooppaa.

”kaikkeuden liikkuvaan maailmanjumaluuteen”.¹⁰⁰³ Tässä temppelitaiteessa olisi seinät, eikä olisi seiiniä; olisi sisätila joka kieltää itsensä, mikä ei kehitä minkäänlaista tilan egoismia, joka on itseydetön kaikessa, mitä se haluaa väreinä ja muotoina tarjota ja haluaa olla niin, että se päästää sisään maailmankaikkeuden.¹⁰⁰⁴ Tämä oli intentiona ensimmäistä Goethanumia rakennettaessa.

Ensimmäisen Goetheanumin rakentamisaikana (1914) Steiner vertasi kreikkalaisen temppelin päätyä Goetheanumin päätyaiheeseen: kreikkalainen pääty oli suljettu, pystysuora seinä. Goetheanumin päädyssä tavoiteltiin elävyyttä, ulospäin suuntautuvaa kasvua niin, että muodot ikään kuin kasvaisivat ulos seinästä. Myös sisäseinien reliefeissä tavoiteltiin kasvua. Steiner vertasi kapitealien, sokkelien ja arkkitraavien reliefejä maanpinnan peittävän kasvillisuuden muodostamaan reliefiin.¹⁰⁰⁵ Tämä vertautuu romantiikan aikana kehittyneeseen ajatukseen goottilaisesta katedraalista metsänä.¹⁰⁰⁶ Vaikka Steiner ei suoraan rinnastanut omia rakennuksiaan gotiikkaan, hän piti gotiikkaa kuitenkin edustamansa uuden rakennustaiteen edelläkävijänä.

Temppeliatatusta voidaan tulkita myös ensimmäisen Goetheanumin perusmuodosta. Sen pohjakaava muodostui kahdesta toisensa läpäisevästä ympyrästä, ja niitä kattoivat suuret kupolit. Ratkaisulla tavoiteltiin elävyyttä, sillä jos kupoleita olisi vain yksi, rakennus olisi ollut Steinerin mukaan kuollut. Kun niitä oli kaksi, ne heijastivat toisiaan (Bewusstseinspiegelbild). Se, että ne läpäisivät toisensa, osoitti ympyröiden yhteenkuuluvuuden. Ne heijastivat myös hengentieteen ajatuksia: Suurempi (katsomo) edusti ihmisen tavallista minuutta ja pienempi (näyttämö) ihmisen korkeampaa minuutta.¹⁰⁰⁷ Kaksoiskupoli antoi mahdollisuuk-

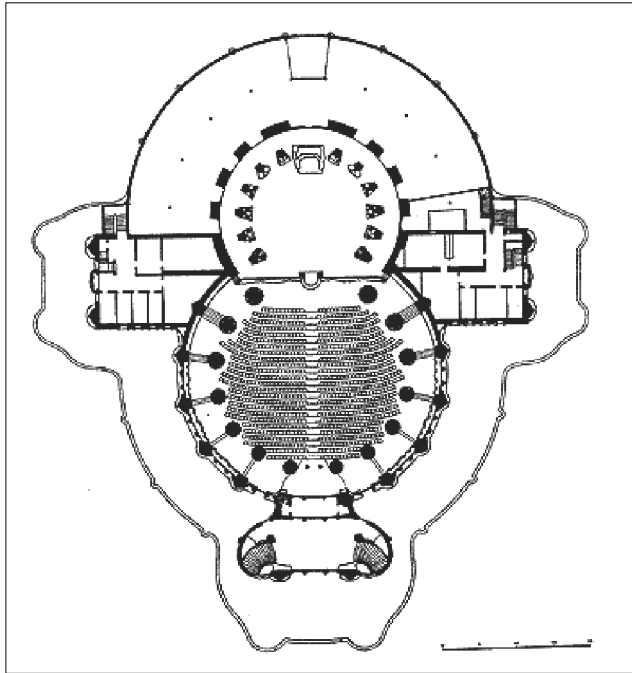
1003 Steiner (1911) 1982, 24–25. ”Der Geist ist das Übersinnliche, die Kunst kann nur im Sinnlichen formen und im Sinnlichen überhaupt zum Ausdruck kommen. Mit anderen Worten: Was die Seele als Geist empfängt, muß in die Form sich ergießen können.” ”Aus dem, was uns die Geisteswissenschaft geben kann, müssen wir die Möglichkeit finden, jenen Innenraum zu schaffen, der in seinen Farben- und Formenwirkungen und in anderem, was er an künstlerischen Darbietungen in sich enthält, zugleich abgeschlossen und zugleich in jeder Einzelheit so ist, daß die Abgeschlossenheit keine Abgeschlossenheit ist, daß sie uns überall, wo wir hinblicken, auffordert, die Wände mit dem Auge, mit dem ganzen Gefühl und Empfinden zu durchdringen, so daß wir abgeschlossen sind und zugleich in der Abgeschlossenheit der Zelle in Verbindung sind mit der Allheit des webenden Weltgöttlichen.”

1004 Steiner (1911) 1982, 25. ”’Wände haben und keine Wände haben’, das ist es, was beantworten wird die Tempelkunst der Zukunft: Innenraum, der sich selbst verleugnet, der keinen Egoismus mehr des Raumes entwickelt, der selbstlos in allem, was er an Farben, an Formen darbieten wird, nur da sein will, um das Weltall in sich hereinzulassen.”

1005 Steiner (1914) 1982, 68–70. ”Ein Relief hat gar keinen Sinn, wenn man die Figuren nur an einer Wand anbringt, sondern es hat nur dann einen Sinn, wenn man die Anschauung hervorruft, daß die Wand selber lebe und die Figur hervorbringen kann./.../ Es gibt ein Relief, das nach den richtigen Begriffen gebaut ist, so daß die Wände das hervorbringen, was die Reliefdarstellung ist. Diese Reliefdarstellung ist die Erde, die Erde mit ihrer Pflanzenwelt. Nur müßten wir von der Oberfläche der Erde in den Weltenraum hinaustreten, um dieses Relief zu studieren. Die Erde ist die Fläche, die lebendig ist, welche aus sich hervorbringt ihr Gebilde. So aber muß auch unser Relief sein, so daß wir der Wand ihre Lebendigkeit glauben, wie wir sie der Erde glauben, die aus ihrem Schöße die Pflanzenwelt hervorbringt. Dann erreicht man die wirkliche Reliefkunst.”

1006 Jung-Kaiser 2007, 15. Saksalainen Astwerkgotik 1500-luvun alussa perustui myös ajatukseen, että gotiikka oli syntynyt metsän kasvillisuusmuotojen jäljittelynä. Tätä Goethe jatkoi verratessaan Strassbourgin tuomio-kirkon kohti taivasta kohoavia seiiniä (Mauer) ”jumalan puuhun”. Goethen aikainen J.G.Sulzer piti metsää gotiikan alkuperäismallina (”Originalmuster”). ; Goethe 1772, Von deutscher Baukunst: ”/...daß sie aufsteige gleich einem hoherhabnen, weit verbreiteten Baume Gottes der mit tausend Ästen, Millionen Zweigen und Blättern wie der Sand am Meer ringsum der Gegend verkündet die Herrlichkeit des Herrn, seines Meisters .../” Verkojulkaisu.; Myöhemmin Ernst Bloch kirjoittaa: ”von der ”Waldfülle der /gotischen/ Kathedrale. *Das Prinzip Hoffnung*, 842, Frankfurt a.M.1979.

1007 Steiner (1914), 1982, 83. ”Kreis und Kreis: Das eine aber ein Kreis, der dem Alltag sich anpasst, das andere ein Kreis, der mit der ganzen Welt in Beziehung steht. So wahr wir in uns tragen niederes, gewöhnliches Selbst und höheres Selbst, und sie doch wieder eins sind, so wahr mußte unser Bau ein Doppelbau werden. Dadurch drückt er aus in seiner Form – nicht in symbolischer Weise, sondern in der Form selbst – die zwei Naturen des Menschen./.../Und indem das der Fall ist, was gesagt worden ist, daß die Formen etwas wie eine Bewegung ausdrücken von Westen nach Osten, ist der Gang des gewöhnlichen Selbst zum höheren Selbst unmittelbar in der Form ausgedrückt.”



26 Ensimmäisen Goetheanumin pohjakaava.

sia myös muihin tulkintoihin. Steiner selitti pienen kupolin representoivan syvältä hengen elämästä nousevaa ja suuremman taas tämän vastaanottamista.¹⁰⁰⁸ Rakennusosien vuorovaikutus voitiin kokea myös luovan ja vastaanottavan ihmisen keskinäisenä suhteena.¹⁰⁰⁹ Ne saattoivat edustaa antroposofista toimintaa niin, että pienemmässä kupolitilassa ilmaistiin Dornachissa tehtävää hengentieteellistä tutkimusta, ja suuressa taas tutkimusten tuomista maailmaan.¹⁰¹⁰ Pienempi tila viittasi yliaistiseen, joka tuotiin aistittavaan suuremmassa tilassa.¹⁰¹¹ Steiner selitti rakennuksen kaksiosaisuutta myös kokemuksen kautta. Toinen osa sulki sisäänsä sen, mitä ihminen koki kääntyessään sisäänpäin, ja toinen taas osoitti kokemusta ihmisen kääntyessä ulos maailmaan.¹⁰¹² Pieneen tilaan on tavallaan tiivistetty ulkoisfyysisesti sisäisesti suuri ja laaja, kun taas suuressa on tilallisesti laajennettu sisäisesti pienempi.¹⁰¹³

Rakennus oli kaksiosainen, mutta Steiner korosti, että osat olivat arkkitehtonisesti saman arvoiset, eli ero ei ollut hänen mielestään sellainen kuin kirkossa oli alttarin ja seurakunnan osien välillä. Rakennuksen jokaisella kohdalla oli Steinerin mukaan oma sisäinen arvonsa, mikään osista ei toiminut yksin, vaan osat pyrkivät toisiaan kohti. Esimerkkinä hän käyttää

1008 Steiner (1920) 2016, 89.

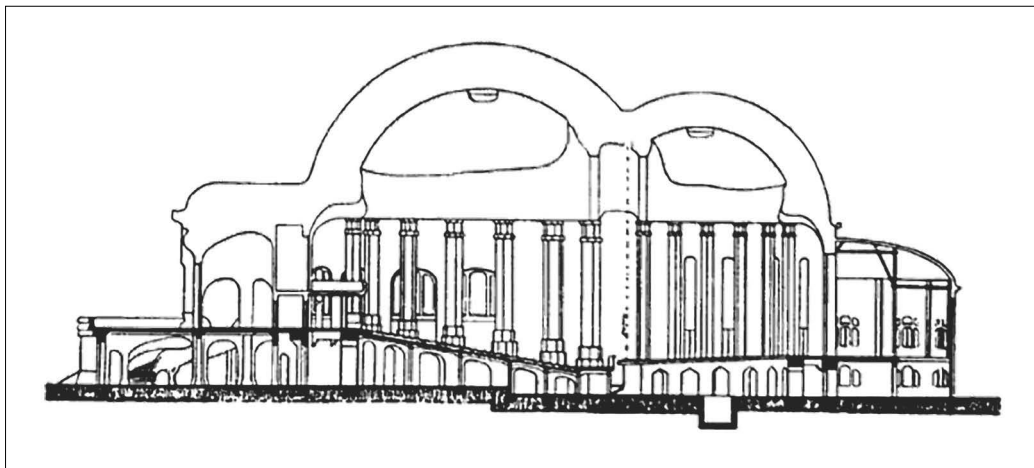
1009 Steiner (1920, 1921) 2017, 29, 44. "Und das Empfinden dieses Zusammenwirkens des aufnehmenden Menschen und des in sich schaffenden Menschen, das ist es, was sich dann ausleben konnte in dem Baugedanken von Dornach."

1010 Sama, 64, 107. "Da in Dornach dasjenige, was durch Geisteswissenschaft erforscht werden kann, an die Welt herangebracht werden soll, so muß das sich schon im Bau darstellen." " /.../ das da etwas ist, das zu gleicher Zeit im Intimsten erforscht werden soll, und sich dennoch wiederum offen der Welt mitteilen will."

1011 Sama, 128. "Dieses Sich-Offenbaren aus einer übersinnlichen Welt an die sinnliche, das sich da ausdrückt, indem die tausend Zuhörer oder Zuschauer dasitzen und auf der andern Seite eben dasjenige mitegeteilt wird, was Kunde von übersinnlichen Welten gibt, dieses Ganze, in Empfindung umgesetzt, drückt sich eben in dem Doppelkuppelbau zu Dornach aus."

1012 Sama, 128. " /.../ als den einen Teil, der in sich schließt dasjenige, was der Mensch mehr erlebt, wenn er nach innen gewendet ist, was der Mensch erlebt, wenn er die Beschauung nach innen kehrt, und den anderen Teil, den der Mensch erlebt, wenn er sich der Welt nach außen zukehrt."

1013 Sama, 96. "In der kleinen Kuppel, gewissermaßen äußerlich-physisch zusammengedrängt dasjenige, was innerlich groß und weit ist; in dem großen Kuppelraum dasjenige räumlich geweitet, was innerlich weniger weit ist, was innerlich dem Leben angehört, das wir eben zwischen Geburt und Tod führen."



27 Ensimmäisen Goetheanumin leikkaus.

ikkunoita, joissa kahteen jäsennetyt ikkunat kääntyvät toisiaan kohti, ja kolmiosisissa ikkunoissa keskimäinen sitoo keskelle taipuvat reunaosat yhteen.¹⁰¹⁴

Temppeliulkintaa tukevat myös lasi-ikkunat, joilla Steiner pyrki yhdistämään ulkoisen sisäiseen ja valon, värin ja lasin avulla hengen materiaan. Hänen mukaansa väri-ikkunoiden kautta ihminen löytäisi tien henkeen. Vaikeaselkoiset kuva-aiheet näyttävät Steinerin mukaan henkiseen johtavan tien. (Kuvaohjelmaa käsitellään myöhemmin.) Ulkopuolelta tulevan valon valaisemat värilliset lasi-ikkunat sekä länsipäädyssä oleva suuri punainen ikkuna johtavat ajatuksia myös goottilaisiin katedraaleihin.

Steiner rinnasti Goetheanumin varhaisempiin temppeleihin myös silloin, kun hän halusi korostaa nykyihmisen uudenlaista suhdetta henkeen: kreikkalainen temppeli oli jumalan asunto, eikä sen sisällä tarvittu ihmistä. Keskiajan kristilliset kirkot olivat tiloja seurakunnalle, joka haki yhteyttä henkeen. Molempien tilojen luonteeseen kuului rajata jotakin ulos. Steinerin mukaan Goetheanum ei sulkenut eikä rajannut, koska sen seinät olivat elävät ja siellä ihminen saattoi istua rauhassa ja kuulla jumalten puhetta. Mutta kun ihmisessä syntyisi halu liikkeeseen, halu löytää tie jumalten luo, niin silloin, Steinerin mukaan, seinät ikään kuin puhkaistaisiin.¹⁰¹⁵ Hän oli pyrkinyt luomaan seinät taiteellisesti läpinäky-

1014 Steiner (1914), 1982, 71. "Zweigliedrig ist er ja auch, aber die beiden Glieder sind in ihren architektonischen Formen völlig gleichwertig. Es ist nicht der Unterschied wie zwischen dem Altargehäuse und dem Gläubigenhaus der christlichen Kirche. Der Unterschied in der Größe bedeutet nur, daß hier, in der großen Kuppel, das Physische größer ist, und daß in der kleinen Kuppel hier versucht worden ist, das Geistige überragend zu machen. Aber es ist eine Erhebung zum Geiste schon durch diese Form ausgedrückt. Wie ein solches Erheben zum Geiste entspricht dem, daß im Bau ein Organ geschaffen wird, daß die Götter zu uns sprechen können, das muß sich in allen Einzelheiten ausdrücken." /.../ "So wirkt im Grunde genommen in dieser ganzen Architektur nichts für sich allein. Nichts ist so angeordnet, daß es für sich allein ist. Das eine strebt zum andern, und jedes strebt dem andern entgegen. Oder, wenn es dreigliedrig ist, so schließt die Mitte die beiden Formen zusammen. Das sind, etwas radikal gezeichnet, die Fenster- und Türformen."

1015 Steiner (1914), 1982, 72–73. "In dem Augenblicke aber, wo wir in unserem Empfinden den Übergang finden von dem 'Ruhigseinkönnen', von dem 'Ruhigsitzen' und 'Die-Götter-zu-uns-sprechen-Lassen', zu der Empfindung, daß wir jetzt in Bewegung kommen wollen, etwas tun wollen, um den Weg zu den Göttern zu finden, in diesem Augenblick müssen wir – um Bewegung, aber innere Bewegung zu haben – die Wände durchbrechen. Und dann müssen wir wissen, was wir tun müssen, was wir in der geistigen Welt zu tun haben. Wenn wir die Wände durchbrechen, dann müssen diese Fenster da sein, die unsere Seelen auffordern, nun auch in Bewegung den Weg anzutreten zu denjenigen Orten, aus denen zu uns durch die Formen der Wände gesprochen wird. Und wir müssen das Gefühl haben: Hier sitze ich; die Organe der Geister sind rund um mich herum; ich muß mir nur die Fähigkeit aneignen, die Sprache, die durch diese Formen gesprochen wird, zu verstehen, aber in meinem Herzen muß ich sie verstehen, nicht anfangen nur auszudeuten."

viksi niin, että seinät eivät vain sulkeneet, vaan että katsoja niiden kautta voisi tuntea yhteyden maailmankaikkeuteen.¹⁰¹⁶

Yhdeksi rakennuksen tavoitteeksi Steiner oli määritellyt ihmisen itsetuntemuksen kehittämisen. Se tapahtui osin rakennukseen sijoitettujen erilaisten muotojen kautta. Steinerin käsityksen mukaan ihminen eli muodoissa elävällä tunteella: Kun ihminen kohtasi ympyrän, hän tunsi itsensä itsenäiseksi, ja eri tavoin muotoillut ympyrät herättivät erilaisia kokemuksia sisäisen suhteesta ulkomaailmaan.¹⁰¹⁷ Rakennuksen muodot edellyttivät Steinerin mukaan aktiivisuutta ja sitä että ihminen olisi enemmän hereillä kuin tavallisesti. Tarkoitus ei ollut tarjota sielullis-henkistä nautintoa vaan toimintaa:

*"Dann muss man nicht seelisch-Geistige Wollust suchen hier, sondern seelisch-Geistige Betätigung. Aufwachen, nicht einlullen in Träume, das ist dasjenige, was ich gerade mit Bezug auf diesen Bau sagen möchte."*¹⁰¹⁸

Hän myös kiisti rakennuksen temppelin tai kirkon kaltaisuuden. Steiner totesi (1923), että Goetheanumissa ei ollut kyse temppelistä tai kirkosta. Pienemmän kupolin tila oli tarkoitettu esityksiä varten ja suuremman alla oli katsomo.

"Irgendetwas, das diesem zweigliedrigen Raum den Charakter eines Tempel- oder Kultgebäudes verliehen hätte, gibt es nicht."

Näyttämön pylväiden sokkeleihin oli rakennettu 12 tuolia, jotta tilaa voitaisiin käyttää pienen joukon kokoontumistilana, mutta Steinerin mukaan ei kuitenkaan kirkon kaltaisena. Pylväiden väliin oli suunniteltu veistosryhmä, Ihmiskunnan edustaja, jonka keskushahmon voi tunnistaa Kristukseksi. Steinerin mukaan se on merkki siitä, että tosi hengen tuntemus johtaa Kristuksen luo.¹⁰¹⁹ Pääovesta sisään astuvalle kokonaisuuden tarkoitus oli puhua taiteellisesti:

*"Erkenne die wahre Menschenwesenheit."*¹⁰²⁰

Hän painotti, että rakennuksesta haluttiin tehdä tunnistamisen (tiedostamisen) kotipaikka ei temppeliä. Kupolitilat erotettiin väliverholla, jonka edessä oli puhujan pulpetti. Hänen mielestään jo puhujan pulpetin muodot kertoivat, että kyse ei ollut mistään kirkon kaltaisesta. Hän painotti muotojen syntyneen rakennuksen kokonaishahmosta ja paikalle johtavien muotojen kohtaamisesta. Eivätkä muodot Steinerin mielestä olleet temppelin arkkitehtonisia tai plastisia muotoja, vaan kehys hengen tuntemisen vaalimiselle.¹⁰²¹

1016 Steiner (1924) 1961, 316. "Die Wände des Goetheanums mit ihren vorgebauten Säulenformen und den Gestaltungen, die von diesen Säulen getragen wurden, waren künstlerisch durchsichtig gedacht. Sie sollten nicht von der Welt abschließen, sondern den Blick mit ihren künstlerischen Bildungen so treffen, daß sich der Beschauer mit den Weiten des Weltalls verbunden fühlte." Ks. Steiner (1911) 1993, 148. "Das Bewußtsein hört auf, an den Wänden Grenzen gegenüber der Außenwelt zu haben. Was nun zunächst auftritt, ist nicht etwa das, daß er die Nebenhäuser draußen sieht, daß die Wände wie Glas würden, sondern es tritt in dem Umkreis, der sich eröffnet, eine Erscheinungswelt rein geistiger Art auf, eine Reihe geistiger Tatsachen und Wesenheiten wird sichtbar."

1017 Steiner (1914) 1982, 76. Ks. luku 6.

1018 Steiner (1920) 2016, 66. "Daher muß allerdings jede einzelne Form aktiv verfolgt werden. Man muß sich hineinversetzen in diese Formen. Daher ist dieser Bau ein lebendiger Protest gegen alle ertötende Mystik."

1019 Steiner (1923) 1961, 315; DG 28.1.1923. "Zwischen den Säulen sollte dereinst eine plastische Gruppe stehen, in deren Mittelpunkt eine Gestalt sich befindet, in der man Christus erkennen kann. Es sollte das Wahrzeichen dafür sein, daß echte Geistes-Erkennntnis zu Christus führt, also mit dem Religionsgehalt sich zusammenfindet."

1020 Sama. Tunnista ihmisen tosi olemus. Käännös kirjoittajan. "So wollte man den Bau zu einer Heimstätte der Erkenntnis gestalten, nicht zu einem Tempel!"

1021 Sama. "Man brauchte nur auf die Formen dieses Rednerpultes zu schauen, um zu erkennen, wie wenig dabei an etwas Kirchenartiges gedacht war. Alle diese Formen waren künstlerisch herausgeholt aus der Gesamtgestalt des Baues und aus dem Zusammentreffen der Gestaltungen, die nach dem Platze hinliefen, an dem der Redner stand. Diese Formen waren kein architektonischer und plastischer Tempelinhalt, sondern die Umrahmung einer Pflegestätte der geistigen Erkenntnis. Wer etwas anderes darin sehen wollte, der musste erst künstlerische Unwahrheit in sie hineininterpretieren."

Ilmeisesti Steiner ajatteli kirkon ja temppelin merkityksen liittyvän tiiviisti uskonnolliseen kulttiin ja järjestäytyneeseen kirkkoon. Toisaalta hänen intentionaan oli korostaa ihmisen vapautta ja omaehtoisen toiminnan tärkeyttä. Todennäköisesti temppeliluonteen kieltämällä hän pyrki myös torjumaan antroposofiaan suunnattuja lahkolaissytyksiä. Kuitenkin edellä kuvattuihin aikalaisten temppeliajatuksiin Steinerin ajatukset hengen ja itsen tuntemisesta sopivat. Steinerille oli tärkeää Goetheanumin uutuus ja nykyihmisen mukaisuus, jota hän korosti vertailuilla juuri vanhempiin temppeleihin: Kun aikaisemmin oli tärkeää löytää temppelistä jumalan kuva tai pyhien reliikkejä, niin nykyihmisen oli tärkeää kehittää oivallus itsestään yksilönä, henkistä tasapainoa etsivänä, itsessään lepäävänä ihmisenä.

Ensimmäinen Goetheanum rinnastuu näin 1800–1900-lukujen vaihteen temppelisuunnitelmiin, joissa ei keskitytty jumalan/jumalien palveluun, vaan huomio keskittyi ihmiseen ja hänen mahdollisuuksiinsa kehittyä sekä ihmiskunnan yhteisyyden kokemiseen. Toisen Goetheanumin arkkitehtuuri ei asetu samalla tavalla temppeliajatuksiin. Sen suunnittelussa Steinerin huomio keskittyi ulkoasuun, eikä hän ehtinyt suunnitella sisätiloja. Ensimmäisessä juuri sisätilat kantoivat temppeliin viittäviä aiheita ja merkityksiä. Toisessa Goetheanumissa kuitenkin säilyi perusajatus siitä, että rakennus on henkeä etsivien kotipaikka. Sen kulmikkaista ja osin teräviä muotoja voidaan luonnehtia kristallisoiviksi, ja sitä kautta se rinnastuu ekspressionistien katedraalivisiioihin. Goetheanumien temppelimerkitykset ilmaisevat myös eettisiä intentioita. Ne liittyvät ihmisen kehittymiseen ja korkeampien päämäärien saavuttamiseen. Myös useat visioiksi jääneet temppeli- ja katedraali-ajatukset kantoivat eettisiä merkityksiä.

Symboleja ja eläviä muotoja

Steiner totesi (1915) Goetheanumin rakentamisen periaatteena olevan sisäisen luomisen ja muuttumisen, elämän periaatteen luomisessa ja muutoksessa. Hänen mielestään taiteellinen luominen piti pitää erossa kaikesta symbolisesta merkityksestä. Hän jatkoi, että eri taiteisiin voitiin liittää vaikka mitä merkityksiä ja sitten iloita niiden löytämisestä. Mutta sellaisista merkityksistä ei Goetheanumin rakentamisessa hänen mielestään ollut kyse, vaan

*"um ein In-den-sachen-Leben, um ein Mitgehen mit dem Schöpferischen, das als Ausfluss der höheren Hierarchien unsere ganze Welt durchdringt und gestaltet."*¹⁰²²

Tämän korkeammista hierarkioista peräisin olevan, maailmaa läpäisevän ja muotoilevan luovuuden mukana toimimista Steiner piti vaikeampana kuin symbolien tekemistä, mutta sitä ei hänen mielestään pitänyt vieroksua, koska se johtaisi henkiseen maailmaan.¹⁰²³ Steiner selvitti esitelmässään usein tavoitteitaan rakennusten muotojen suhteen ja puhui usein epätaiteellisista, symbolisista aiheista. Hänen mukaansa Goetheanumissa ei ollut symboleja eikä allegorioita – hän koki sellaiset jäykinä ja abstrakteina. Tavoitteena olivat elävät ja taiteelliset muodot.¹⁰²⁴

*"In Dornach ist kein einziges Symbol, keine einzige Allegorie, sondern alles ist versucht in künstlerischen Formen zu geben. Nicht will man die Ideen, die vorgetragen werden, durch Bilder irgendwie verkörpern, das wäre unkünstlerisch."*¹⁰²⁵

Steinerin mielestä rakennuksen muodoista ei pitänyt hakea merkityksiä, vaan tärkeintä oli muotojen kokeminen. Hänen käsityksensä oli, että rakennusmuodoissa eläisi henkinen, jokainen muoto olisi jotakin ja merkitsisi ja ilmaisisi itseään.

¹⁰²² Steiner (1915) 1990, 157.

¹⁰²³ Sama.

¹⁰²⁴ Steiner (1921) 2017, 43, 60.

¹⁰²⁵ Sama, 43.

Ajatus muodoissa elävästä henkisestä liittää Steinerin vanhaan esoteeriseen perinteseen, johon kuuluu ajatus, että symboli, merkki ei ole vain kuva jostakin, vaan että siinä on ja elää jotakin kuvastusta. Esimerkiksi uusplatonisteille symbolit eivät olleet vain sopimuksenvaraisia merkkejä, vaan niihin uskottiin kätkeytyvän kuvastun asian olemus. Symbolien merkityksiä tutkinut Ernst Gombrich kuvaa, miten renessanssin esoteerisessa traditiossa symbolit hahmotettiin ikään kuin avaimina entiteettien todelliseen olemukseen. Allegorisia kuvia ja symboleita tutkimalla ja keskittymällä niihin uskottiin saavutettavan kirkas ja syvä ymmärrys kuvastusta asiasta. Kuvasta tuli näin tiedon saavuttamisen väline. Ajattelutavan mukaan ihmiset eivät valitse ja käytä symboleja, vaan pyhä ilmaisee itsensä niissä, eli visuaaliset symbolit olivat muotoja, joita näkymättömät olennot ottavat tehdäkseen itsensä ymmärrettäviksi rajoittuneelle ihmismielelle.¹⁰²⁶

Symbolikäsitteeseen liittyy myös representaation käsitteen muuttuminen. Vielä keskiajalla representaatio tarkoitti kuvattavan asian toistoa, ei imitaation vaan läsnä olevaksi palauttamisen merkityksessä. Näin kuvaan vangittiin kuvattavan olennainen merkitys.¹⁰²⁷ Tämä vastaa niin renessanssin uusplatonistien kuin Steinerin käsitystä.

Steiner oli käsitellyt symboleja ja niiden merkityksiä Temppeleilegenda-esitelmässään 1904–1906. Tuolloin hän ei puhunut rakennusmuodoista vaan mysteerirituaaleissa ja tarinoissa käytetyistä symboleista. Niillä oli hänen mielestään suuri merkitys henkistä tietoa tutkiville.

*”Für die Okkultisten haben die Symbole eine reale Bedeutung. Ein Symbol, das bloß Symbol, bloß Abbild ist, hat keine Bedeutung; nur ein solches, das Wirklichkeit werden kann, Kraft übergehen kann. Wenn ein Symbol auf den Geistesmenschen so wirkt, daß dadurch intuitive Kräfte freiwerden, so ist es ein wirkliches Symbol.”*¹⁰²⁸

Todellista merkitystä on symboleilla, jotka voivat tulla todellisiksi ja joilla on voimaa vaikuttaa ihmiseen niin, että intuitiiviset voimat vapautuvat. Kuitenkin kyky ymmärtää symboleja tarkoitettulla tavalla oli Steinerin mukaan pitkälti menetetty.¹⁰²⁹ Tässä yhteydessä Steiner käsittelee siis okkultteja symboleja meditaation ja rituaalien välineinä. Kun taas Goetheanumia suunniteltaessa ja rakennettaessa Steiner painotti taiteellista luomista, jossa taiteilija on yhteydessä maailman luoviin voimiin. Tähän luovuuteen verrattuna symbolien tekeminen olisi toistamista ja ajatussisällön muovaamista kuviksi ja muodoiksi. Kuitenkin Steinerin mukaan rakennuksen muodot ilmaisivat antroposofista maailmankatsomusta. Tässä ei hänen mukaansa ollut kyse symboleista, vaan siitä, että sama elävä henki, mikä välittyi salissa pidetyistä esitelmistä ja eurytmianäytöksistä, puhuisi myös rakennusmuodoissa. Liike ja metamorfoosi olivat keskeisiä tähän pyrkimisessä. Kun ihminen todella tuntisi (emp-

1026 Gombrich (1948) 1978.

1027 Johansson 2010, 204. Renessanssin aikana representaatiosta tuli poissaolevan edustamista tai korvaamista. Sit. Latour 1988, Visualisation and Social Reproduction, Gordon Fyfe & John Law (ed.) *Picturing Power. Visual Depiction and Social Relations*. London: Routledge.

1028 Steiner (1904) 1991, 89–91. Steiner käsittelee vapaamuurariutta: ”Heute sagen die Maurer, wir haben Symbole, die bedeuten das und das. Ein okkultes Symbol ist aber ein solches, das den Willen des Menschen ergreift und in den Astralkörper übergeht. In dem Maße, wie unsere Kultur eine Verstandeskultur geworden ist, verlor die Freimaurerei ihre Bedeutung.”

1029 Sama, 99. ”Diese Symbole sind für die Maurer heute nicht mehr lesbar. Diese Symbole sind nun keine willkürlich gewählten äußeren Symbole. Es sind nicht Dinge, durch die jemand die Sache so darstellt wie ein Professor, der sagt; Ich will Ihnen etwas graphisch darstellen. Diese Symbole sind den Dingen selbst entnommen, die die Natur selbst schreibt. Der, welcher sie erkennt, welcher wirklich sie zu lesen imstande ist, kommt mit dem Inneren der Dinge in Verbindung, es führt ihn in die Sache selbst hinein. Es gibt die Sache selbst und nicht bloß symbolisiert.”

finden) sen, mitä rakennuksen muodoissa on tunnistettavissa, niin hän voisi lukea rakennuksen muodoista samaa, mitä muuten lausutaan sanan kautta.¹⁰³⁰

Steiner myös kuvasi rakennuksen ilmaisemia ja siinä koettavissa olevia asioita eri tavoin. Esimerkiksi niin, että tahdon impulssit koettiin lännestä itään kulkevassa liikkeessä pylväiden, kapiteelien ja arkkitraavien myötä; tunne koettiin alhaalta ylöspäin kehittyvässä ja ajattelu (ei abstrakti vaan elävä ajattelu) kupoleissa ja niiden yksittäisissä aiheissa.¹⁰³¹ Toisaalla hän selitti, miten henkinen ilmaistiin pylväiden, arkkitraavien ja kapiteelien muodoissa, sielullinen manifestoitui lasi-ikkunoissa, ja sielun osallistuminen ulkoisen valon ja lasiin kai-verretun vuorovaikutukseen voitiin tuntea. Kattomaalauksista taas saisi tunteen fyysisen muotoutumisesta ja näin maalaukset ilmaisivat fyysisruumiillista.¹⁰³² Ehkä erilaisia tulkintoja esittämällä, hän halusi välttää rakennuksen merkitysten selittämisen vakiintumisen niin, että kunkin kävijän oma kokemus jäisi keskeisimmäksi.

Steinerin mukaan rakennusmuodot eivät siis symboloineet maailmankatsomusta, vaan maailmankatsomus eli seinissä ja rakennusmuodoissa. Maailmankatsomus oli henkinen ja maailma, jota esitettiin, oli yliaistinen, joten siten se oli myös tarkoitus kokea.

*”Wenn auch die Welt, die in Dornach dargestellt ist, die übersinnliche Welt ist, so ist sie übersinnlich geschaut, die übersinnliche Realität, die dargestellt wird. Es ist nicht irgend-etwas, was symbolisch oder allegorisch die Umsetzung von Begriffen anstreben will.”*¹⁰³³

Kuitenkin Goethen ja varhaisromanttikojen symbolikäsitystä voi soveltaa Steinerin intentioniin rakennusmuodoissa. Goethen mukaan symboli ilmaisi jotakin, mitä ei voinut ilmaista sanoin, mikä jäi toimivaksi (sitien eläväksi) ja tavoittamattomaksi:

*”Die Symbolik verwandelt die Erscheinung in Idee, die Idee in ein Bild, und so, daß die Idee im Bild immer unendlich wirksam und unerreichbar bleibt und, selbst in allen Sprachen ausgesprochen, doch unaussprechlich bliebe.”*¹⁰³⁴

Varhaisromanttikojen ajattelussa symbolien ymmärrettiin viittaavaan perimmiltään maailmankaikkeuteen, maailman rakenteeseen. Kun taideteos ymmärrettiin symbolina, niin se ei jäljitellyt luontoa ulkoisesti, vaan vastasi luonnon luovia prosesseja.¹⁰³⁵ Tämä taas muistuttaa pitkälti Steinerin ajatuksia. Se että hän torjui niin tiukasti sen, että rakennuksessa olisi symboleja, liittyy todennäköisesti ihmisten taipumukseen etsiä rakennuksen yksityiskohdista yksiselitteisiä merkityksiä.

Symbolista ilmaisua on myöhemminkin taiteessa ja arkkitehtuurissa tarvittu, kun on haluttu ilmaista henkistä tai pyhää, sellaista mitä ei voi sanoa ilmaista eli kun aistittavaan ilmiöön liittyy yliaistinen merkitys.¹⁰³⁶ Pohtiessaan symboleja Karsten Harries toteaa, ettei symboleilla ole yksinkertaista merkitystä, johon voi viitata.

1030 Steiner (1919)1994, 156. *”/.../hinlänglich eingehen wird auf das was in den Formen dieses Baues wirklich empfunden werden kann (beachten Sie, ich sage empfunden werden kann, nicht spintisiert werden kann), daß der, welcher dies empfinden kann, aus den empfundenen Formen dieses Baues wird ablesen können dasjenige, was sonst ausgesprochen wird durch das Wort.”*

1031 Steiner (1914) 2011, 8–10.

1032 Steiner (1920) 2016, 73 *”Es ist natürlich, daß bei Anordnung des Baues, der hinstrebt nach dem Verständnis der Welt, gewissermaßen eine umgekehrte Ordnung ist als beim gewöhnlichen Erfassen der drei Weltglieder. Die ergibt sich von selbst gegenüber dem, was man gewöhnlich vorstellt, wo man sich das Geistige oben, das Physische unten vorstellt. Bei dem was als Strebenkräfte im Bau durch das ganze Künstlerische des Baues in der Menschenseele sich entwickeln soll, muß ein umgekehrtes Verhältnis da sein.”*

1033 Steiner (1921) 2017, 61.

1034 Goethe 1982, 206. Allegoria taas oli sopimuksenvarainen. *”Die Allegorie verwandelt die Erscheinung in einen Begriff, den Begriff in ein Bild, doch so, daß der Begriff im Bilde immer noch begrenzt und vollständig zu halten und zu haben und an demselben auszusprechen sei.”*

1035 Ks. Lukkarinen, käsikirjoitus.

1036 Whyte 2011, 348. Viittaa Gadameriin, jolle symboli on *”the coincidence of sensible appearance and supersensible meaning.”*

*"They do not so much denote as carry connotations; they do not so much refer to or describe things as express and communicate a state of mind, a mood, a way of seeing, which endows what is experienced with an aura of significance that finally escapes adequate analysis."*¹⁰³⁷

Harries pysyttelee ihmisen arkisemmassa kokemuspäivässä ja viittaa symbolilla sellaisen merkityksen kokemiseen, mikä pakenee lopullista adekvaattia analyysia. Kun symbolin merkitys käsitetään edellä kuvatusti laajemmin ja tarkemmin määrittelemättömänä, voidaan myös Steinerin pyrkimystä tavoittaa rakennusmuodoissa elävä henkinen luonnehtia symbolisena ilmaisuna.

Temppelin salomoninen alku ja pylväiden merkitykset

Ensimmäisen Goetheanumin muotoilussa suuren merkityksen saivat suuren salin ja näyttämön pylväät. Niiden tärkeys näkyi jo Saksan teosofisen seuran Münchenin kongressisalin (1907) sisutuksessa, jonka Steiner suunnitteli.¹⁰³⁸ Kokousta varten vuokratun konserttisalin seinät ja parvekkeet verhoiltiin punaisella kankaalla niin, että sisätilaa hallitsi punertava valo.¹⁰³⁹ Katto verhottiin sinisellä kankaalla. Näyttämökorokkeen eteen asetettiin Fichten, Schellingin ja Hegelin rintakuvat ja näiden rinnalle kaksi pylvästä. Vasemmalla olevaan punaiseen oli kaiverrettu suuri J ja oikeanpuoleiseen siniseen suuri B. Salin seinillä oli seitsemän pyöreää apokalyptistä sinettikuvaa seitsemän laudalle maalatun pylvään välillä. Pylväät (laudat) olivat kaksi ja puolimetriä korkeat ja niiden kapiteelit oli koristettu veistosmuotoja jäljitellen.¹⁰⁴⁰ Hän halusi salin muotoineen ja väreineen vastaavan puheissa vallinnutta tunnelmaa ja tavoitteli ympäristön ja henkisen toiminnan muodostamaa harmonista kokonaisuutta.¹⁰⁴¹ Erityisesti J- ja B- kirjaimilla nimetyt pylväät liittyvät pitkään esoteeriseen perinteeseen, joka ulottuu aina Salomon temppeliin ja sen syntylegendaan asti.

Salomon temppeliä on pidetty ihmiskunnan koko maallisen kulttuurin symbolina. Sen on katsottu ilmentävän ihmiskunnan kehityksen henkeä, olevan kuva ihmisestä jumalan temppelinä ja symboloivan universumin suhteita tai olevan kuva universumista. Skolastikko Petrus Abaelardus (1079–1142) piti Salomon temppelin oletettujen päämittojen suhteita (60:20:30) musikaalisina intervaleina, jotka vastasivat taivaallisten sfäärien harmoniaa. Näin se olisi toistanut universumin mittasuhteita.¹⁰⁴² Varhaisten kulttuurien tapa tulkita rakennukset kosmoksen, muuttumattoman järjestyksen, toisinnoiksi osoitti myös ihmiset omalle paikalleen. Kun olevaisen tulkittiin muodostavan kosmos, niin samalla, Harriesin mukaan, ihmiset saattoivat tuntea olevansa kotona maailmassa. Silloin rakennus saattoi perustaa tai vahvistaa näitä tulkintoja.

*"A building that is experienced as a repetition of divine building can claim to give our dwelling its proper measure and foundation."*¹⁰⁴³

1037 Harries 1998, 129. Harries päätyy ehdottamaan, että symboleilla on ekspressiivinen funktio ja se mitä ne ilmaisevat on mielen tila, jota ei voi erottaa tavasta nähdä.

1038 Steiner (1907) 1993. Steiner suunnitteli salin sisustuksen lisäksi kongressin ohjelman ja ohjelmalehtisen graafisen asun, ohjasi näytelmän, suunnitteli sen kulissit ja puvut. Hän halusi salin muotoineen ja väreineen vastaavan puheissa vallinnutta tunnelmaa ja tavoitteli ympäristön ja henkisen toiminnan muodostamaa harmonista kokonaisuutta.

1039 Steiner (1907) 1993, 63. Punainen herätti ihmisessä vastakuvan eli sinivihreän, mikä oli rauhoittavaa. Punaista oli Steinerin mukaan käytetty esoteerikkojen kulttipaikoissa, kuin taas eksoteerisissa paikoissa, joissa puhuttiin ulkoisesti ja symbolein salaopista, käytettiin sinistä väriä. Ruusuristiläistilän yläosassa oli tavallisesti sinistä.

1040 Samana vuonna luennossaan hän totesi, että pylväsaiehet odottivat aikaa, jolloin teosofia saattoi rakentaa rakennuksen.

1041 Steiner (1907) 1993, 34.

1042 Lukkarinen 1998, 70. Sit. Naredi 1994.

1043 Harries 1998. 258.

Temppelin ja kirkon perinteinen symbolismi, joka perusti tietyn rakennuksen pyhän arkkityyppin toisintona, antoi Harriesin mukaan siellä käyvien osallistua ajattoman arkkityyppiin malliin/muotoon.¹⁰⁴⁴

Keskiajalla, renessanssin ja barokin aikana ja myöhemminkin on yritetty rekonstruoida Salomon temppeliä. Näitä rekonstruktioita julkaistiin vuosien 1481–1771 välillä 126.¹⁰⁴⁵ Kysymys miltä Salomon temppeli näytti, on Harriesin mielestä sama kuin jos kysyttäisiin, mitä kaanonin arkkitehtuurin tulisi seurata. Kuitenkaan Salomon temppelin ja Vitruviuksen periaatteiden –ilmestyksen ja järjen – välillä ei Harriesin mukaan ole ristiriitaa: Kaikki arkkitehtuuri on velkaa salomoniselle alulle ja yrittää representoida ideaalirakennusta. Kun arkkitehtuurin ajatellaan kuvaavan maailmaa, ihmistä tai universumia, siitä tulee myös esittävää. Harriesin mielestä todellinen rakentaminen on samankaltaista kuin se, mitä jumalan ajateltiin tehneen, kun hän loi maailman: muutti kaaoksen kosmokseksi. Harriesin mukaan, jos Salomon temppeli oli rakennettu pyhän suunnitelman mukaan, kuten Raamatussa vakuutetaan, sen on täytynyt olla ideaalirakennus, mestariparadigma. Jos se löydetäisiin, se voisi tarjota arkkitehtuurille sen mitan.¹⁰⁴⁶ Siitä on kuitenkin jäänyt vain haaleita kirjallisia jälkiä, eikä Raamatusta voi päätellä miltä rakennus näytti.

Esoteeristen liikkeiden edustajat puhuivat temppelistä usein vertauskuvallisessa mielessä. Esimerkiksi Steiner piti ”kadonneen temppelin” rakentamisena teosofian pohjalta lähteviä yhteiskunnallisia reformitoimia.¹⁰⁴⁷ Toisaalla hän luonnehti ihmistä jumalan temppelinä ja siten temppeliä ihmisen symbolina.¹⁰⁴⁸ Temppelilegenda-esitelmissään Steiner puhui vapaamuurariuden historiasta rakentamiseen liittyen. Nämä esitelmät (1904–1906) käsitelivät okkulttien liikkeiden historiaa ja niiden legendoja sekä vapaamuurariuden merkitystä esoterian historiassa. Esitelmien yhtenä tavoitteena oli rakentaa kuva esoteeristen liikkeiden menneisyydestä ja niiden yhteyksistä. Steiner oli 1904 liittynyt Theodor Reussin johtamaan vapaamuurariloosiin.¹⁰⁴⁹ Luentosarjassaan Berliinissä hän kertoi (useampaan kertaan) Salomon temppelin syntylegendan, jota sekä vapaamuurarit että Steiner pitävät vapaamuurariuden perustana. Steinerin mukaan vapaamuurarit olivat olleet kivimuurareita, jotka olivat rakentaneet niin pyramidit, kreikkalaiset temppelit kuin keskiajan katedraalitkin, ja heillä oli ollut suhde tietoon universumista.¹⁰⁵⁰ Hän selitti vapaamuurariuden olevan jatkoa muinaisille salaseuroille ja veljeskunnille.¹⁰⁵¹ Oman aikansa vapaamuurariutta hän piti kuitenkin degeneroituneena. Hänen mielestään 1500-luvun jälkeen ei enää ollut ymmärretty vapaamuurariuden todellista tarkoitusta: sitä että temppeli piti rakentaa niin, että sen suhteet hei-

1044 Sama. ”/.../symbolism of temple, church or house, which establishes a particular building as a repetition of some divine archetype, lets those worshipping or dwelling in it participate in a timeless archetypal pattern.”

1045 Lukkarinen 1998, 76.

1046 Harries 1998, 110–111.

1047 Steiner (1904–06) 1991, 141–142. ”Hat man aber die Gesinnung, in dieser Richtung zu denken, und geht dann an soziale, an technische und juristische Reformen, dann baut man an dem verlorengegangenen und wiederzuerrichtenden Tempel.” ”Alle einzelnen Reformbestrebungen – Friedensapostel, Abstinenzler, Vegetarier, Tierschützer und so weiter – nützen erst, wenn sie alle zusammengehen. Ihr Ideal können sie eigentlich nur in einer großen allgemeinen Bewegung haben, die in der Vereinigung zu dem Alltempel führt. Dies ist die Idee, die der Allegorie vom verlorenen und wiederzuerrichtenden Tempel zugrunde liegt.”

1048 Ks. Steiner (1904) 1991, 144, 150; Steiner (1911) 1982, 23–24.

1049 Zander 2007, 965. Zanderin mukaan Steinerillä ei ollut kosketusta vapaamuurariuteen ennen teosofiseen seuraan liittymistään. Zanderin mukaan Steiner pyrki tuomaan vapaamuurarien riittejä omaan esoteeriseen kouluunsa ja oli omaksunut vapaamuurarien 1700-luvulla rakentaman käsityksen antiikista periytyvästä esoteerisesta traditiosta. Hän kuului Theodor Reussin loosiin. Reuss siirtyi harjoittamaan seksuaalimagiaa, josta ei näy jälkeäkään Steinerin toimissa. Steinerin vapaamuurarius päättyi 1914. (1985–1987).

1050 Steiner (1904–06) 1991, 88–89.

1051 Steiner (1904–06) 1991, 215. Steiner piti teosofista seuraa jatkona ruusuristiläisyydelle, joka taas oli jatkanut temppeliritarien työtä. 153.

jastaisivat suuria kosmisia suhteita ja että katedraalin akustiikan tuli toistaa jotakin sfäärien harmoniasta.¹⁰⁵² Steinerin mukaan ihmiskunnan temppelin rakentamisesta olikin tullut teosofien tehtävä.¹⁰⁵³

Yhteistä teosofeille/antroposofeille, ruusuristiläisille ja vapaamuurareille oli puhua Salomon temppelistä kadonneena temppelinä, joka tuli rakentaa uudelleen. Vapaamuurariperinteessä puhuttiin materialistisen maailman takana olevasta toisesta, valon täyttämästä paikasta, jota kohti ihmiskunnan tuli pyrkiä. Pyrkimyksenä oli rakentaa ihmiskunnan temppeliä, johon olisi koottu arvokasta tietoa ja missä kadonnut menneisyys muistettaisiin.¹⁰⁵⁴ Vapaamuurarien arkkitehtuuria tutkineen James Curlin mukaan 1700-luvun lopun vapaamuurarit pitivät Salomon temppeliä muinaisen yhteiskunnan arkkitehtuurin suurimpana saavutuksena. He rinnastivat arkkitehtuurin järjestyksen ja geometrian myös yhteiskunnan rakenteeseen. Näin temppelin rekonstruoiminen ”satoihin paikkoihin ja tuhansiin mieliin” rekonstruoisi myös muinaisen yhteiskunnan kadotettuja arvoja. Hänen mielestään vapaamuurarit etsivät paluuta yksinkertaisuuteen ja elementaarisuuteen totuuksiin. Curl määritteli temppelin ennen kaikkea moraaliseksi: Se edustaisi jaloutta, totuutta ja altruismia.¹⁰⁵⁵

Salomon temppelin on myös katsottu edustavan kuvaa veljeskunnasta, jonka perustajaisinä pidetään kuningas Salomoa ja kuningas Nimrodia, Baabelin tornin rakentajaa. Vapaamuurariudessa erotetaan operatiivinen, käytännön rakentamiseen liittynyt muurarius spekulatiivisesta, jossa rakentaminen on muuttunut symboliseksi ”temppelin pystyttämiseksi kaikille ihmisille.” Siksi rituaaleissa ja riiteissä käytetään juuri rakentajien työkaluja.¹⁰⁵⁶

Temppelilegendassa Kuningas Salomo palkkaa temppelin rakennusmestariksi Hiram. Saaban kuningatar, joka ensin rakastuu Salomoon, rakastuukin Hiramiin, ja menee tämän kanssa naimisiin. Mustasukkaisena Salomo sallii kolmen apulaisen pettää Hiram. Esi-isä Tubal-Kain tulee paikalle ja Hiram initioidaan tulen mysteeriin ja pronssin valamisen salaisuuteen. Hiram saa Tubal-Kainilta kultaisen kolmion ja vasaran, ja saa temppelin valmiiksi, mutta kolme apulaista murhaavat hänet. Legendan mukaan vähää ennen kuolemaansa Hiram heittää kultaisen kolmion, johon ns. mestarisana oli kätketty, syvään kaivoon, josta se löydetään, sinetöidään ja piilotetaan paikkaan, jonka vain 27 ihmistä tietää.¹⁰⁵⁷

Vapaamuurarit käyttävät rituaaleissaan kultaisen kolmion mestarisanaa, joka paljastetaan kokelaalle initiaatioseremonian jälkeen.¹⁰⁵⁸ Tässä seremoniassa kokelas käy symbolisesti läpi Hiram kohtalon. Vapaamuurarien loositila symboloi Salomon temppeliä, jossa muurarit itse ovat rakentajana. Loositilaan kuuluvat tavallisesti kaksi pylvästä Jaakin ja Booas, jotka modifioituina olivat myös Münchenin kongressitilassa (1907).

”Hän (Hiram) teki vaskesta kaksi pylvästä. Toinen pylväs oli kahdeksantoista kyynärän korkuinen ja kahdentoista kyynärän pituinen nauha ulottui toisen pylvään ympäri. Hän teki myös kaksi pylväänpäätä, vaskesta valettua, pylväiden päähän pantavaksi. Kum-

1052 Steiner (1904–06) 1991, 110. ”Das kommt davon her, daß man schon vom 16. Jahrhundert an wenig verstand von der eigentlichen Bedeutung der Maurerei, nämlich davon, daß ein Tempel so gebaut sein soll, daß seine Abmessungen eine Nachbildung großer himmlischer Verhältnisse sind, daß ein Dom so gebaut sein soll, daß er in seiner Akustik etwas wiedergibt von der Sphärenharmonie, wodurch die Akustik gerade kommt.”

1053 Steiner (1904–1906) 1991, 153.

1054 Curl 1991, 118.

1055 Sama. Samalla rekonstruktio temppelistä toimi esimerkkinä siitä, mikä maailman ensimmäisinä aikoina oli ollut jaloa, upeaa ja totta. Tässä rekonstruktiossa pylväsjärjestelmällä, Salomonin temppelillä ja järjen kielellä oli osuutensa. He yrittivät myös säilyttää muuraritradition ekumeenista oikeaoppisuutta tienä eteenpäin koko ihmiskunnan hyväksi.

1056 Ks. Béresniak 1998, 12–16.

1057 Legendasta on erilaisia variaatioita. Tämä lyhyt versio perustuu Steinerin Temppelilegendaan.

1058 Curl 1991, 33–34. Jonkinlainen mestarisana oli käytössä jo keskiajalla, ja tällä muurarit, joilla oli tämä ”sana”, osoittivat pätevyytensä.

mankin pylväänpään korkeus oli viisi kyynärää. Verkon kaltaisia ristikkokoristeita, vitjan kaltaisia riippukoristeita, oli pylväänpäissä, jotka olivat pylvään päässä, seitsemän kummassakin pylväänpäissä. Ja hän teki granaattiomenia kahteen riviin, toisen ristikkokoristeiden päälle yltympäri, peittämään pylväänpäät, jotka olivat pylväiden päissä; ja samoin hän teki niitä toiseen pylväänpäähän. Ja pylvänpäät, jotka olivat pylväiden päissä eteisessä, olivat liljanmuotoiset, nelikyynäriset. Pylvänpäissä, ylhäällä kahden pylvään päissä, oli kupevat alaosat, joihin ristikkokoriste ei ulottunut. Ja granaattiomenia oli kaksisataa, rivittäni yltympäri toisen pylvänpään päällä. Ja hän pystytti pylvääit tempppelin eteisen eteen. Pylvääille, jonka hän pystytti oikealle puolelle, hän antoi nimen Jaakin (hän vahvistaa) ja pylvääille, jonka hän pystytti vasemmalle puolelle, hän antoi nimen Booas (hänessä on voima). Ylinnä pylväiden päällä oli liljan muotoinen laite. Ja niin päättyi pylväiden valmistus.”¹⁰⁵⁹

Näin kuvataan Hiram Salomonin temppeliin rakentamia pylvääitä Raamatussa. Vapaamuurariperinteen mukaan pylvääit viittaavat pilven ja tulen pylväisiin, jotka kulkivat Israelin kansan edellä erämaassa, päivällä pilven pylväs ja yöllä tulen. Salomon kerrottiin rakentaneen nämä pylvääit temppeliinsä muistomerkkinä jumalan lupauksesta tukea Israelin kansaa. Etelänpuoleinen pylväs oli Jaakin, pilven pylväs ja toinen Booas, tulen pylväs. Curl esittää, että muurarilegendan pylvääit olivat alun perin väline, jonka avulla salainen tieto säilyi tulen ja veden tuhoilta.¹⁰⁶⁰ Pylväslegendat kantavat näin aikojen alkuun ja kadotettuun paratiisiin. Keskiaikaisissa legendoissa kerrotaan Pythagoraan löytäneen toisen ja Hermes Trisgemituksen toisen pylvään.¹⁰⁶¹

Pylväiden rakenteesta ja muodosta on ollut erilaisia käsityksiä, ja jo Raamatussa annetut mitat vaihtelevat ja kapiteelin kuvauskin on hankala.¹⁰⁶² Kapiteeli on tulkittu ovaalin muotoiseksi, ja pylvään ja kapiteelin liitoksessa olisi ollut kapiteelin ympäri kiertyviä ja siitä alas meneviä lootuksen lehtiä. Vapaamuurarilooseissa ovaalit ovat muuttuneet palloiksi, joista toinen kuvaa maapalloa ja toinen taivasta. Niitä koristivat usein liljat ja granaattiomenat.¹⁰⁶³ Andrea Kroon kertoo Jaakin ja Booaksen olleen alkuun vain kuvina pöydällä (tracing board) ja vasta myöhemmin niistä tuli pylvääit sisäänkäynnin lähelle.¹⁰⁶⁴ Raamatun kuvauksessa mainittu lilja on tulkittu yleisesti Niilin lootukseksi, joka oli tavallinen ornamentti egyptiläisten temppelien pilareissa. Keskustelua on käyty myös siitä, olivatko Salomon temppelin pylvääit kantavia vai pelkästään koristeita. Jaakin ja Booas kuuluvat vanhimpiin vapaamuurarillisiin symboleihin ja niiden on selitetty edustavan suuren jumalan ylläpitävää voimaa, kuten lootuksen tai vesililjan kukka, joka nousee veden alla pohjasta kasvavasta juuresta ja ylläpitää enemmän tai vähemmän suoran asentonsa. Kapiteelin on kerrottu symboloivan maailman massaa tai ruumista, sen hedelmien ja kasvien hedelmällisyyttä ja verkkokuvioi-

1059 1. Kun.7:15–22.

1060 Curl 1991, 28–29. Apokryfikirjoista löytyy Babyloniasta periytyvän tarina, jonka mukaan babylonialaisella papilla oli näky tulevasta tulvasta, ja hän kirjoitti historian alun, kehityksen ja lopun savitauluille, jotka poltettiin ja haudattiin Sipparaan. Niiden perusteella voitaisiin Babylon rakentaa uudelleen tuhon jälkeen. Hprealaisessa versiossa Eeva kehotti poikaansa Sethiä ja tyttäriään merkitsemään savitauluille muistiin arkienkeli Mikaelin kertomat asiat, silloin kun Mikael karkotti heidät Eedenin puutarhasta. Savitaulut säilyisivät, vaikka tulva tai tuli tuhoaisivat maailman. Curl selittää pylväiden merkitysten sekoittumisen ja yhdistymisen perustuvan synkretismiin ja assosiaatioihin. Myöhemmissä versioissa Aatamille suodaan profetoiminen ja tauluista tulee pilarit, joissa kannetaan Aatamin ja Eevan jälkeläisten löytöjä. Curlin teksti perustuu pääasiassa teokseen Knoop, Douglas ja Jones, G.P. *The Genesis of Freemasonry. An account of the Rise and development of Freemasonry in its Operative, Accepted and Early Speculative Phases.* Manchester 1949.

1061 Curl 1991, 9–10.

1062 Kuninkaiden kirjan mukaan kapiteelit olisivat olleet korkeat (viisi kyynärää), pylvääit 18 kyynärää. Toisen Aikakirjan mukaan pylvääit olisivat olleet 35 kyynärän ja kapiteelit viiden kyynärän korkuiset

1063 Mackeys Revised 1966, 779. Curlin mukaan kapiteelit muistuttivat muinaisen Egyptin lootus-, papyrus- tai palmuaiheita. (Curl 1991, 29)

1064 Kroon 2005, 166.

den taivaankappaleiden liikkeitä maan ympärillä. Tätä on pidetty kuvana kaikkivaltiaasta ja luovasta jumalasta sekä ihmisen riippuvuudesta suhteessa jumalaan.¹⁰⁶⁵

Pylväiden merkitystä on selitetty myös nimien kautta. Booas (B – olla jossakin ja oaz – voima) tarkoittaa ”sinussa on voima” ja Jaakin (Jah – Jehova ja achin – perustaa, kestää) ”se tulee kestäämään”, mikä voidaan ilmaista ”Jumala sinä olet kaikkivaltias ja sinun voimasi kestää ikuisuudesta ikuisuuteen.” Vapaamuurarillisessa mielessä niillä on kaksinainen merkitys: ne ovat instituution voiman ja pysyvyyden symbolit, ja pilven ja tulen pylväinä ne kuvastavat riippuvuutta ”universumin suuren arkkitehdin ohjauksesta”, jonka kautta voima ja pysyvyys voidaan taata.¹⁰⁶⁶ Vapaamuurarirituaalissa ne osoittavat siirtymistä tilasta toiseen ja ne ovat luonteeltaan ornamentaalisia eli eivät kannata kattoa. Ne ovat usein ontot ja niissä säilytetään esimerkiksi loosin arkistoa tai peruskirjaa.

Münchenin kongressisalin J- ja B- pylväitä Steiner ei kuitenkaan nimennyt Jaakiniksi ja Booakseksi, vaan selitti niiden kuvastavan Paratiisin elämänpuuta (sininen) ja tiedon puuta (punainen). Punaisessa J-pylväässä oli teksti: *”Im reinen Gedanken findest du / Das Selbst, das sich halten kann/ Wandelst zum Bilde du den Gedanken/ Erlebst du die schaffende Weisheit.”*¹⁰⁶⁷ Sinisen B-pylvään teksti kuului: *”Verdichstest du das Gefühl zum Licht/ Offenbarst du die formenden Kraft/ Verdinglichst du den Willen zum Wesen/ So schaffest du im Welten-sein.”*¹⁰⁶⁸ Intentiona tässä toisin nimeämisessä on saattanut olla halu erottua vapaamuurariudesta, toisaalta J- ja B -pylväiden käyttö liittyy salin sisustuksen pitkään esoteeriseen perinteeseen. Selittäessään pylväitä Steiner viittasi Legenda Aureaan ja sellaiseen versioon siitä, jossa Seth, Aatamin poika, vieraillessaan karkotuksen jälkeen Paratiisissa näki, miten elämän ja tiedon puu olivat kietoutuneet toisiinsa. Hän sai kolme siementä tästä puusta ja asetti yhden näistä siemenistä kuolleen isänsä suuhun ja tästä haudasta kasvoi suuri puu. Se näytti säteilevän kuin tulenhohteessa ja tulenhohteesta muodostuivat kirjaimet JB.¹⁰⁶⁹ Seth otti tästä puuta ja legendan mukaan siitä tehtiin myöhemmin Mooseksen sauva ja palkki Salomonin temppeliin. Puuta heitettiin lampeen, jonka vesi sen jälkeen paransi sokeita ja ontuvia. Siitä tehtiin myös silta, jota pitkin Kristus käveli ristille ja lopulta Kristuksen risti.¹⁰⁷⁰ Steiner sanoi tämän legendan osoittavan, miten vihityt näkivät tulevaisuuteen, jossa tiedonpuu ja elämänpuu kietoutuisivat yhteen ihmisessä itsessään. Vielä ne olivat erillään, kuten kongressisalissa, mutta kasvavan tietoisuuden ansiosta ne kietoutuisivat taas yhteen.¹⁰⁷¹ Näin Steiner halusi näyttää, miten ruusuristiläisoppilaan ideaalit ja päämäärät olivat yhteydessä näihin kahteen symboliseen pylvääseen. Hän myös totesi näiden pylväiden olevan esillä monissa esoteerisissa seuroissa.¹⁰⁷²

Pylväät oli kuvattu myös Münchenin kongressisalin neljänteen sinettiin. Sinettikuvia oli seitsemän, ja Steinerin mukaan ne olivat ilmauksia Johanneksen ilmestyksessä esitystä viisaudesta.¹⁰⁷³ Sinettikuvassa punainen J-pylväs oli meressä ja sininen B -pylväs maalla ja nii-

1065 Mackey's Revised 1966, 780.

1066 Sama.

1067 Steiner (1907) 1993, 65. Puhtaassa ajattelussa löydät itsen, joka voi itsensä säilyttää. Muuttaessasi ajatuksen kuvaksi, koet luovan viisauden. Käännös kirjoittajan.

1068 Sama. Tiivistäessäsi tunteen valoksi, ilmaiset muotoavaa voimaa; tehdessäsi tahdon olemukseksi, luot maailman olemisessa. Käännös kirjoittajan.

1069 Steiner (1907) 1993, 63. ”Dieser Baum zeigte sich manchem, der psychische Sinne hatte, wie in Feuersglut erstrahlend, und diese Feuersglut windet sich zusammen für den, der sehen konnte, zu den Buchstaben J B.”

1070 Sama, 64.

1071 Sama, 65.

1072 Sama, 66. Steiner ymmärsi sekä teosofien (myöh. antroposofien) seuraavan ruusuristiläistä tietä.

1073 Sama, 66. Steiner luonnehti apokalyptisia eräänlaisena okkultin merkkikielen tulkintana. Kuvissa jokainen väri ja kirjain merkitsi ja niitä tarkastelemalla syntyisi tunne, joka voisi muuttua sisäiseksi voimaksi. Kyse ei Steinerin mukaan ollut allegorioista vaan astraalimaailman tosiasioiden elävästä ilmauksesta.

den yläpuolelle muodostui pilvestä ja auringosta ikään kuin ihmisen ylävartalo. Hyvin monimutkainen selitys yhdisti sinisen pylvään elämään ja elämänpuuhun ja punaisen pylvään tietoon, sen kuolemankaltaisuuteen ja tiedon puuhun. Ihmishahmo taas kuvasti harmoniaa, joka tulevaisuudessa saavutettaisiin elämän ja tiedon liittyessä toisiinsa uudella tavalla.¹⁰⁷⁴

J- ja B -pylväitä ei enää ole Steinerin myöhemmissä rakennuksissa. Nämä esoteerisen perinteen, legendoja ja myyttejä kantavat pylväät jäivät sivuun, ja Steiner ryhtyi painottamaan luovempaa, ”elävää taiteellista” lähestymistapaa. Todennäköisesti ero teosofisesta seurasta myös vapautti hänet toimimaan enemmän omien ajatustensa ja oppiensä mukaisesti. Teosofiselle seuralle oli jo muutamassa vuosikymmenessä kehittynyt oma puhe- ja lähestymistapansa, joka näkyy myös Steinerin ennen vuotta 1911 pitämässä esitelmissä.

Pylväiden metamorfoosi

”Die plastischen Formen sind hier wirklich eine Art ‘gefrorener Musik’, welche die Weltgeheimnisse zum Ausdruck bringt. /.../ Die Grundlage der physischen Entwicklung der Erdenwesen liegt in der geistigen Welt. Von dort aus wird sie ‘gestützt’. Nun beruht alle Entwicklung auf einem Fortschreiten in sieben Stufen.”¹⁰⁷⁵

Steiner suunnitteli Münchenin kongressitalan (1907) sisustuksen, ja osana sitä seinille pylväisaiheet. Hän oli tehnyt pylväiden kapiteeleista plastiset mallit, jotka Karl Stahl maalasi laudoille. Ne sijoitettiin kokoussalin seinälle pylväiden tapaan. Seuraavan kerran pylväät tehtiin ns. Malschin mallitaloon.¹⁰⁷⁶ Teosofisen seuran Stuttgartiin 1911 valmistuneen rakennuksen kellariin sijoitettuun saliin nämä pylväät toteutettiin hiekkakivestä. Müncheniin kaavailun Johannesbaun salin luonnoksiin Steiner oli kirjoittanut ohjeet näiden pylväiden ja arkkitraavin muotoilusta.¹⁰⁷⁷ Jo Malschin mallitalossa pylväitä tehtiin 14, niin että samanlaiset pylväsrivit sijoitettiin tilan eri sivuille. Ensimmäisen Goetheanumin saliin pylväät toteutettiin lähes monumentaalisina. Ne vaikuttivat voimakkaasti tilan luonteeseen ja kapiteelien veistokselliset muodot jatkuivat arkkitraavissa. Koska katsomosalin lattia laski kohti näyttämöä, pylväiden koko kasvoi näyttämöä kohti. Goetheanumin näyttämölle tehtiin 12 pylvästä.¹⁰⁷⁸

Pylväiden ideana oli ilmaista, Steinerin mukaan yleistä, seitsemässä vaiheessa tapahtuvaa kehitystä ja muodon muuttumista toiseksi metamorfoosiperiaatteen mukaisesti. Esi-merkkinä kehityksestä hän käytti maan kehitysvaiheita. Hän nimesi pylväät Saturnus-, Aurinko-, Mars-, Merkurius-, Jupiter- ja Venus-pylväiksi, mutta nimet eivät kuitenkaan viitanneet suoraan planeettoihin, vaan Steinerin esittämään seitsemään maan kehitysvaiheeseen eli maapallon kehittymiseen Saturnus-tilasta aurinkotilaan jne.¹⁰⁷⁹ Maan kehitysvaihei-

1074 Sama, 69.

1075 Sama, 95. ”Doch sind diese Formen keineswegs willkürlich, sondern so, wie sie sich auf ganz natürliche Art ergeben, wenn der ‘sehende Mensch’ die ‘geistige Musik’ (Sphärenharmonie), die sein ganzes Wesen durchströmt, auf die formende Hand wirken läßt.”

1076 E.A. Karl Stockmeyer suunnitteli kongressitalin innoittamana rakennuksen (1909), johon ns. planeetta-pylväät voitaisiin sijoittaa. Ellipsin muotoinen rakennus toteutettiin pienoiskoossa (kupolin korkeus 87 cm ja jotta tilassa voisi liikkua, laitettiin pylväät 87 cm korkuisille jalustoille). Malschin mallitaloa käytettiin noin vuosi teosofisen loosin kokoustilana. Se maalattiin 1959 restaurointitöiden yhteydessä. Nykyisin se on suojeltu rakennusmuistomerkkinä. Ks. Ohlenschläger 1999, 65–69.

1077 Suuren tilan pylväiden yläpuolelle luonnokseen oli kirjoitettu lännestä itään: DAS ES, AN ES, IN ES, ICH, VOM ICH, AUS MIR, ICH INS ES.

1078 Pylväät tehtiin eri puulaajeista: valkopyökistä, saarnesta, kirsikkapuusta, tammesta, jalavasta, vaahterasta ja koivusta.

1079 Steiner (1907) 1993, 95. ”Die Erde selbst schreitet in ihrer Entwicklung durch sieben Zustände, die mit den sieben Planetennamen bezeichnet werden: Saturn-, Sonne-, Mond-, Mars-, Merkur-, Jupiter- und Venuszustand.” Maan nykyvaihe on jaettu Mars- ja Merkuriuskapiteeleihin. Vanhan Saturnus-, aurinko- ja kuuvaiheen kautta nykyiset maan Mars- ja Merkuriustilat ja tulevaisuuden uusi Jupiter- ja uusi Venusvaihe. Ks. Antroposofinen hengentiede.

den lisäksi lukumäärä seitsemän viittasi Steinerin mukaan esimerkiksi ihmisen kehityksen seitsenvuotiskausiin.¹⁰⁸⁰ Pylväiden kapiteelien muodoissa Steiner pyrki kuvaamaan sitä, mitä näkijä havaitsee yliaistisessa maailmassa. Yliaistinen havainto muistutti Steinerin mukaan pikemmin kuulemistä kuin näkemistä, ja kapiteelit olivat syntyneet, kun hän oli kokonaan "henkisen musiikin läpäisemä". Siksi hän luonnehtikin muotoja eräänlaiseksi jähmettyneeksi musiikiksi.¹⁰⁸¹ Eikä kapiteelien tarkastelussa Steinerin mukaan auttanut ymmärrys, vaan tärkeintä oli taiteellinen havainto ja se, että antoi muotojen vaikuttaa itseensä.

*"Man wird aber zu keinem wahren Verständnis dieser Sache kommen, wenn man nur die verstandesmäßige Erklärung beim Beschauen der Formen zugrunde legt. Man muß künstlerisch-empfindend sich in die Formen hineinschauen und die Kapitäle eben als Form auf sich wirken lassen. Wer dies nicht beachtet, wird glauben, nur Allegorien, oder im besten Falle Symbole vor sich zu haben. Dann hätte er alles mißverstanden."*¹⁰⁸²

Kapiteeleissa hän kuvasi voimia, joista toinen tuli ylhäältä ja toinen alhaalta, ja totesi aiheen olevan sama kaikissa kapiteeleissa, mutta kuitenkin jatkuvasti muuttuva. Voimat kasvoivat, muuttivat muotoa, liittyivät yhteen ja erkaantuivat. Alhaalta tulevat voimat nousivat ensin pystysuoraan pylväissä ja levittyivät sitten kapiteelin plastisiksi muodoiksi, avautuivat ylhäältä tuleville voimille ja sulautuivat yhteen muodostaen kantavan kapiteelin.

*"Man wird diese Komplikation der Kräfte fühlen können, wie man das 'sich-gestalten' der Pflanze aus ihren lebendigen Kräften fühlt..."*¹⁰⁸³

Steinerin mukaan ihminen saattoi kokea nämä voimat itsessään samoin kuin tunsikin kasvin elävän muotovoiman.¹⁰⁸⁴ Tässä hän esittää eräänlaisen orgaanisen analogian: tuntee itsessään luonnonvoimien luominen. Paitsi että pylväät kantoivat rakennetta, ne myös representoivat kantavaa funktiota eli ne olivat kuva kantamisesta. Ne voi myös rinnastaa ihmisen kokemukseen seisomisesta, eli pylväs on seisova ihminen –silloin kun etsitään arkkitehtuurin ulkoisista elementeistä kuvaa omasta ruumiista.¹⁰⁸⁵ Harries taas kirjoittaa pylväitä (ei Steinerin) käsitellessään vertikaalien ja horisontaalien vaikutuksesta ihmiseen ja pitää tätä tilan luonnollisena kielenä. Tämän kielen perusta on tavassa, jolla ihminen on olemassa maailmassa. Se on yhteydessä nousemiseen ja laskeutumiseen, korkeuteen ja syvyyteen. Ja jo vertikaalien ja horisontaalien sommitelmaan sisältyy hänen mukaansa merkityksiä.¹⁰⁸⁶

Steiner kuvailee, miten muodot alkoivat ensimmäisen kapiteelin yksinkertaisista muodoista, monimutkaistuivat keskikohtaa kohden ja yksinkertaistuivat uudestaan. Hän sanoo näiden ilmentävän olemassaolon lainomaisuutta ja olevan näyte siitä, miten henkisestä näkemyksestä tuli elävä muoto taiteellisessa luomisessa.¹⁰⁸⁷ Hän pyrki jäljittelemään luon-

1080 Steiner (1914) 1982, 85.

1081 Steiner (1907) 1993, 95.

1082 Sama.

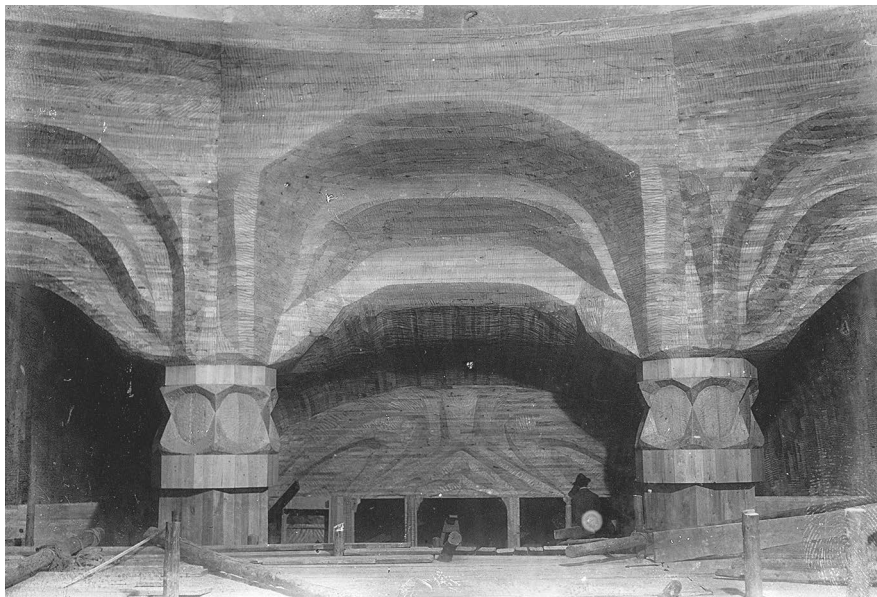
1083 Sama.

1084 Sama. "Man wird diese Komplikation der Kräfte fühlen können, wie man das 'sich-gestalten' der Pflanze aus ihren lebendigen Kräften fühlt, und man wird empfinden können, wie die Kraftlinie erst senkrecht nach oben wächst in der Säule, wie sie sich entfaltet in den plastischen Gestalten der Kapitäle, welche sich den von oben ihnen entgegenkommenden Kräften öffnen und aufschließen, so daß ein sinnvoll tragendes Kapital wird."

1085 Schleicher 1987, 31–32.

1086 Harries 1998, 125. "That this particular configuration of verticals and horizontals moves and speaks to us presupposes what I shall call the natural language on space. This natural language has its foundation in the way human beings exist in the world, embodied and mortal, under the sky and the earth: it is bound up with experiences of rising and falling, of getting up and lying down, of height and depth. Buildings speak to us because our experience of space and therefore of particular spatial configurations cannot but be charged with meaning. As a re-presentation of buildings, architecture re-presents and lets us attend to that 'speech.'"

1087 Steiner (1907) 1993, 70.



28 Ensimmäiset pylväät oviaukon molemmin puolin.

nossa elävää henkistä luomista. Eikä evoluutiokaan Steinerin mukaan tarkoittanut aina siirtymistä eriytyneempään, komplisoidumpaan muotoon, vaan korkealle otettua askelta seurasi putoaminen yksinkertaisempaan. Tämän hän kertoi kokeneensa kapiteelien muotoilussa. Seitsemännessä kapiteelissa hän oli päätnyt kuvaan, josta ei päässyt enää eteenpäin ilman, että olisi palannut taas ensimmäiseen.¹⁰⁸⁸

Ensimmäisen Goetheanumin rakentamisaikana hän kuvasi pylväiden merkityksen uudessa rakennustaiteessa erilaiseksi kuin aikaisemmin; kreikkalaisessa temppelissä oli kyse staattisista suhteista ja oli luonteavaa, että pylväät ja kapiteelit olivat samanlaisia, koska niillä oli sama tehtävä. Steinerin mukaan uudessa rakennustaiteessa oli kyse maailmankaikkeuden tavoittamisesta, sen unohtamisesta, että ihminen oli sisätilassa. Silloin pylväät saavat uuden tehtävän, ikään kuin kirjaimen. Yhdessä kirjaimet muodostavat sanan. Pylväät eivät ole vain erilaisia, vaan niistä syntyy kokonaisuus, joka viittaa sisältä ulos maailmankaikkeuteen.¹⁰⁸⁹

Näin Steiner itse käytti kielianalogiaa kuvatessaan pylväiden merkitystä. Rakennuksen ymmärtäminen kielen kaltaisena niin, että se kommunikoi merkityksiä näkyy yleensäkin Steinerin esitelmissä. Sellaisena se liittyy myös fenomenologis-hermeneuttiseen arkkitehtuurin ymmärrykseen.

1088 Steiner (1919)1994, 55. "Wir sprechen von Entwicklung und denken immer, nun, das geht so hintereinander vorwärts, immer weiter und weiter. Sie wissen, das war nicht möglich, eine solche Entwicklung künstlerisch zu gestalten an unserem Bau. Als ich die Kapitale ausgestaltete, da musste ich das erste, zweite, dritte Kapital in aufsteigender Entwicklung zeigen, das vierte steht in der Mitte, das fünfte steht in absteigender Entwicklung, das sechste ist wieder einfacher, das siebente am einfachsten wieder. Da musste ich zu der aufsteigenden Entwicklung die absteigende Entwicklung hinzufügen."

1089 Steiner (1914) 1982, 36. "Haben wir es jetzt bei der neuen Baukunst mit dem Hinausgehen in den Kosmos zu tun, der nach allen Seiten in der verschiedensten Weise differenziert ist, sollen wir vergessen, daß wir in einem Innenraume sind, so bekommen die Säulen eine ganz neue Aufgabe, eine Aufgabe, die etwa die ist eines Buchstabens, der über sich selbst hinausweist, indem er mit den andern Buchstaben ein Wort bildet. So schließen sich die Säulen, nicht in einer Verschiedenheit, sondern wie die einzelnen Buchstaben zu einer gewichtigen Schrift zusammen, die hinausweist nach außen zum Kosmos, von innen nach außen."



29 Ensimmäinen ja toinen kapiteeli ja arkkitraavi. Ensimmäisen kapiteelin (Saturnus) muoto on lähes epäorgaaninen ja matemaattinen, se muistuttaa munan muotoa. Ylhäältä ja alhaalta tulevat muodot kohtaavat teräväkärkinä. Toisessa kapiteelissa (Aurinko) yläkaari on täyttynyt pisaraksi ja terävää muotoa alhaalta vastaan tulevat muodot väistävät sivuille.



30 Toinen ja kolmas kapiteeli ja arkkitraavi. Kolmannessa kapiteelissa (Kuu) alempi muoto on ikään kuin malja, joka ottaa vastaan ylhäältä tulevan, nyt kolmiosisaisen muodon, toinen alhaalta tuleva voima on eräänlainen tuki.¹⁰⁹⁰

¹⁰⁹⁰ Steiner (1907)1993, 96. "Im fernerer wird das obere mannigfaltiger, eine Spitze hervorgetrieben war, wächst wie zu einem befruchtenden Prinzip aus, und das untere gestaltet sich zu einem Fruchtträger um. Das andere Kraftmotiv zwischen beiden ist zu einer tragenden Stütze geworden, wie das Verhältnis der Zwischenglieder nicht genug stark als Tragkraft empfunden würde."



31 Kolmas ja neljäs kapiteeli ja arkkitraavi. Neljännessä kapiteelissa (Mars) ylhäältä ja alhaalta tulevat muodot erottuvat edelleen ja tukiaiheesta on tullut pylvään kaltainen, ja välillä olevat alemmat ja ylemmät muodot muodostavat yhden, ylhäältä tulevan muodon (neljä pisaraa), joka ulottuu alas asti.

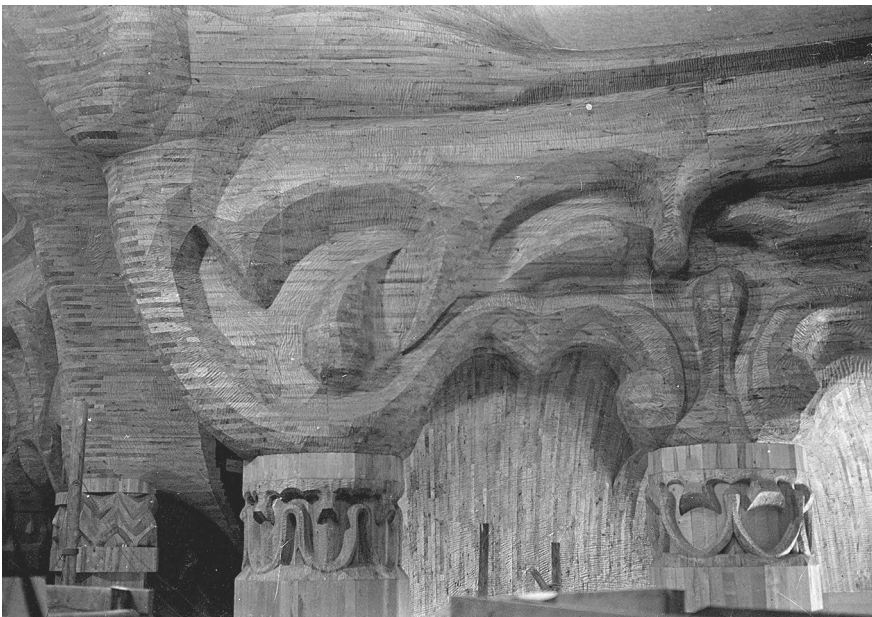


32 Viides ja neljäs kapiteeli ja arkkitraavi. Viidennessä kapiteelissa (Merkurius) ylemmän ja alemman muodon yhdistelmä alkaa elää; se muistuttaa Aiskhyloksen sauvaa, jota kiertää kaksi käärmettä, ylhäällä on taas pieni pisaramuoto.¹⁰⁹¹

¹⁰⁹¹ Sama, 96. Steiner ei puhu tässä Aiskhyloksen sauvasta, vaan pyytää huomaamaan, että muodot ovat orgaanisesti syntyneet. "Die mittleren Gebilde des Marskapitälts sind verschwunden; ihre Kraft ist von den stützenden inneren Teilen des Kapitälts aufgezo-gen; die vorher von oben kommenden Andeutungen sind voller geworden."



33 Kuudes ja viides kapiteeli ja arkkitraavi. Kuudennessa kapiteelissa (Jupiter) pisarasta on tullut ikään kuin alassuun oleva malja, sauva on jakautunut kahtia alhaalta kaariksi, jotka yhtyvät naapureihinsa.¹⁰⁹²



34 Seitsemäs ja kuudes kapiteeli ja arkkitraavi. Seitsemännessä kapiteelissa (Venus) sauva on jakautunut kokonaan kahtia ja muodostaa jatkuvaa kaarimuotoa ja yläosassa on maljoja.¹⁰⁹³

1092 Sama. "Nun geht es wieder zu einer Art Vereinfachung, die aber die Frucht der vorhängigen Vermannigfaltigung in sich schließt. Das obere schließt sich kelchartig auf, das Untere vereinfacht das Leben in einer keuschen Form."

1093 Sama. "Der letzte Zustand zeigt diese "innere Fülle" bei der Äußerer Vereinfachung auf höchste. Die Wachstumsgestaltungen von unten haben von obenther ein fruchttragendes Kelchartiges hervorgelockt."



35 Ensimmäisen
Goetheanumin näyttämö.

Alimpana pylväissä oli kymmenkulmainen taso, sen päällä sokkelin kuusikulma, viisikulmainen runko, jonka päällä taas kymmenkulmainen taso, sen päällä kuusikulmainen kapiteeli ja kymmenkulmainen levy. Kapiteelin ja sokkelin korkeudet olivat noin kuudennes kokonaiskorkeudesta. Runko oli liimattu kokoon yhdestätoista viistähden muotoisesta palasta ja sokkelien ja kapiteelien kuvakentät muodostuivat kuudesta osasta. Rungon läpimitta suhteessa korkeuteen läheni doorilaista järjestelmää 1:6. Pylväät kapenivat ylöspäin (sokkelista kapiteeliin noin 8 cm).¹⁰⁹⁴ Sokkelien muodot seurailivat kapiteelien muotoja.

Vuosikymmeniä ensimmäistä Goetheanumia ja sen kapiteeleja tutkineen kuvanveistäjä Carl Kemperin mielestä sokkeleissa näkyi kasvin metamorfooseja, kun taas kapiteeleissa pikemmin kosmisia ja tahdon metamorfooseja. Hän luonnehti kolmea ensimmäistä kapiteelia plastiseksi ja kolmea seuraavaa musikaaliksi: ensimmäisestä neljänteen kapiteeliin vallitsi rauha ylhäältä tulevaa voimaa varten ja muodoissa oli kasvua. Kolmessa jälkimmäisessä tuntui sielullinen dramatiikka korkeutta kohti suuntautuvassa liikkeessä.¹⁰⁹⁵ Kapiteeleissa kuvattu liike eteni lännestä kohti itää ja näyttämöä, ja kattomaalausten länsipään viileät värit muuttuivat lämpimämmiksi itään päin.

1094 Kemper 1966, 74.

1095 Kemper 1966, 91. Neljän ensimmäisen tunnelmaa hän luonnehti rauhallisen eepiseksi, mikä tuli ikään kuin heijastuksena ulkoa (ylemmät jumalat puhuivat korkeuksista). Viidennestä seitsemänteen vaikuttivat Kemperin mielestä sisältäpäin, alhaalta ylöspäin tahdonvoimien dramaattiset, dionyysisten jumalten vaikutukset.



36 Osa ensimmäisen
Goetheanumin
katsomosta.

Näyttämön pylväiden kapiteeleissa ei ollut vastaavia muodonmuutoksia tai liikkeen kuvausta. Ne oli muotoiltu pidättävämmiin, Steinerin mukaan ne olivat ikään kuin yhden olemuksen jäseniä.¹⁰⁹⁶ Kemperin luonnehdinnan mukaan ne eivät olleet kuten salissa, ajallisesti peräkkäin, vaan pikemmin vierekkäin tilassa. Samaa pysähtyneisyyttä ja rinnakkain oloa kuvastivat kapiteelien lisäksi myös istuimiksi muotoillut sokkelit.¹⁰⁹⁷ Istuimet on tulkittu kupoliin maalattujen olentojen istuimiksi, ja toisaalta niissä istuvien ihmisten on ajateltu kokevan yllä olevien olentojen ohjausta. (Maalauksia ja kuvaohjelmaa käsitellään tarkemmin seuraavassa luvussa) Ensimmäisen sokkelin istuin oli tehty saarnesta. Toisen, kirsikkapuisen sokkelin yläpuolella oli maalaus valon ja pimeyden, Lusiferin ja Ahrimanin taistelusta (sokkelissa kaksi pylvästä kantaa suojaavaa katosta). Kolmannen tammipuisen sokkelin jäsentely oli geometrinen (kolmikulmainen) samaten kuin yläpuolen maalauksessa, jossa faarao tai vihitty istui juhlovalla valtaistuimella varhaisegyptiläiseen tapaan jäykässä asennossa. Neljännen, jalavasta tehdyn istuimen selkänojassa oli viisikulma. Sen yläpuolella oli maalaus Athenesta ja vielä korkeammasta henkiolennosta. Viidennen pylvään istuimen katomainen suojaava muoto muistutti toista. Sen yläpuolella oli indigonsininen Faust. Kuudennesta koivuisesta sokkelista näkyi katsomoon vain osa. Se oli geometrinen (pienet pylväät kuin prismat istuimen molemmin puolin).

1096 Steiner (1920) 2017, 33. "Daher sind die Kapitellmotive der kleinen Kuppel nicht in ihrer Entwicklungsform gehalten wie hier, sondern sie sind mehr so gehalten, daß sie gewissermaßen das Glied eines einzigen Wesenhaften sind, das demjenigen, was als Entwicklung ihm zueilt, gleichsam die Arme erschließt."

1097 Kemper 1966, 98.

Steinerin ns. planeettapylväät tarjosivat tulkinnoille ja selityksille avoimemmat lähtökohdat kuin pitkään traditioon perustuneet Jaakin ja Boos -pylväät.¹⁰⁹⁸ Hänen eri vaiheissa pylväiden kapiteeleista esittämänsä tulkinnot tukevat tätä. Ne saattoivat edustaa eri kansojen olemuksia tai kirjaimia, jotka yhdessä muodostaisivat kirjoituksen.¹⁰⁹⁹ Kappaleen alussa lainattiin Steinerin lausetta (1907) rakennusmuodoista ikään kuin jäätyneenä musiikkina. Seitsemän vuotta myöhemmin hän totesi, että elettiin aikaa, jolloin rakennustaiteen jäätyneet muodot piti sulattaa, mutta läpisielullistettuina.

*"Und so müssen wir einfach zu der gefrorenen Musik eine auftauende Musik haben, die uns anschaut, fordernd: Gib mir Seele!"*¹¹⁰⁰

Niin muodoissa ei eläisi vain symmetria ja suhteet, vaan elävä, intensiivinen liike, jossa kapiteeli syntyy toisesta kuin kukan lehti toisesta ja muoto muuttuu metamorfoosin kautta.¹¹⁰¹ Ei-esittäviin muotoihin saattoi liittää erilaista kertovaa sisältöä, yhteisenä perustana eri selityksissä säilyi pyrkimys ihmisen henkisen kasvun tukemiseen. Vaikka Steiner ei halunnut nähdä kapiteelien ja rakennuksen muita muotoja symboleina tai allegorioina, niillä oli kuitenkin merkitys ja tehtävä – kehitys ja liike – esitetyn maailmankatsomuksen kuvastajana, tätä kautta niihin sisältyi myös luja eettinen merkitys.

Hiukan samankaltaisia pyrkimyksiä kuin Steinerin, voi nähdä Mathieu Kölnin Werkbund-näyttelyyn 1914 suunnittelemisessa tiloissa. Lauweriks suunnitteli näyttelysalit Karl Ernst Osthausin Hageniin perustaman museon (Kunst in Handel und Gewerbe) ja taidekäsityökoulun (Handfertigkeitseminar) näyttelytiloihin. Suunnitelma käsitti salit vanhalle taiteelle, taidekäsityölle ja Kunst im Handeln -osastolle. Salien seiniä jäsentävien pylväs- ja pilariaiheiden kapiteelit ja arkkitraavit sulautuivat yhteen hyvin dekoratiivisiksi, jatkuviksi muodoiksi. Katoissa ja pylväiden väliin ripustettuna oli Johan Thorn Prikkerin kankaita. Muotoaiheet toistuivat myös pohjakaavassa ja kahteen saliin hän ideoi eräänlaisen pseudoportaali aiheen, joka johti kulkijat vasemmalta ja oikealta itse portaali aiheen (joka siis oli näyttelytilaa) ohi spiraalinmuotoisen käytävän kautta saliin.¹¹⁰² Näyttelyarkkitehtuuri ei saavuttanut suurta menestystä, sitä päinvastoin kritisoitiin terävästi.¹¹⁰³ Kuitenkin Funk Jones toteaa, että kyseessä oli

*".../ frühen Versuch einer einheitlichen Raumgestaltung für Ausstellungen zu tun haben, in der der Architekt versucht, die Bewegung der Besucher durch raumimmanente Orientierungshilfen zu leiten."*¹¹⁰⁴

Yhteisenä piirteenä Steinerin kanssa on tämä seinien muotoilulla tavoiteltu liikkeen tuntu, ja samalla perinteisen pylväsaieheen käyttö.¹¹⁰⁵ Planeettapylväiden kapiteeleissa näkyvän riippuvan pisanan esikuvan Helmut Zander on jäljittänyt Münchenin Schauspielhausin friisin

1098 Kemper 1966, 98, 103. Kemper esittää, että katsomon kapiteelien ja näyttämön sokkelien sekä katsomon sokkelien ja näyttämön kapiteelien välillä oli suhde: Planeettapylväiden kapiteeli aiheet johtivat kiertotähtien maailmaan ja istuinsokkelit osoittivat geometrisia tähtimuotoja. Katsomon sokkelien kasvien elämänprosesseja ja kasvien metamorfooseja kuvastavat aiheet ottivat suhdetta näyttämön kapiteelimoitiiveihin, joissa näkyivät kosmiset elämänvoimat.

1099 Steiner ei tietävästi 1907 jälkeen toistanut kuvausta maan kehitysvaiheista kapiteeleissa. Sen sijaan myöhemmin kuvaus painottui muodonmuutos/metamorfoosijatkukseen.

1100 Steiner (1920) 2017, 36.

1101 Sama.

1102 Funk-Jones 1987, 140–141. Kuvat Kölnin näyttelystä.

1103 Funk-Jones 1987, 134.

1104 Sama.

1105 Müller 1987, 75. Müller esittää Steinerin käyttäneen Lauweriksilta omaksumaansa kaksoisspiraali (doppelte schnecke) -aihetta 1. Goetheanumin arkkitraavissa, ikkunoiden yläpuolisen seinän muotoilussa ja 2. G:n kokonaishahmossa. Jonkinlaista muotoyhtäläisyyttä näissä voi nähdä, mutta nimenomaisesti spiraali, joka Lauweriksille oli tärkeä, Goetheanumeista puuttuu.

kapiteelien muotoon. Jugendhenkisen rakennuksen oli suunnitellut Richard Riemerschmidt 1900–1901.¹¹⁰⁶ Riemerschmidtin kapiteelit ja pisaarat olivat kuitenkin kaikki samanlaisia, joten kovin suurena esikuvana se tuskin on toiminut.

Toisen Goetheanumin kohdalla Steiner ei juurikaan enää puhunut tai kirjoittanut pylväistä, eikä hän ehtinyt suunnitella sisätiloja. Myös ulkopuolen toteutus jäi rakennustoimistolle. Sen sijaan ajatus Goetheanumista henkisyyttä etsivien kotipaikkana säilyi. Tempeliajattusta on vaikeampi sijoittaa toisen Goetheanumin muotoihin ja mittoihin. Karsten Harriesin pohdinta Heideggerin temppelikuvauksesta sovellettuna toiseen Goetheanumiin taas osaltaan selventää sen eettistäkin merkitystä. Harriesin mielestä tuli ottaa vakavasti Heideggerin väite, että temppeli (ja Harries laajentaa tämän jokaiseen aitoon arkkitehtuuriteokseen) tekee näkyväksi maiseman, joka tarjoaa rakennukselle näyttämön. Rakennus valaisee sitä historiallista maisemaa, johon se kuuluu ja jolle se tarjoaa uniikin kiinnostuksen.¹¹⁰⁷ Toinen Goetheanum seisoo lujasti paikallaan Jura-vuoriston maisemassa, ympärillään 1910-luvulla alkunsa saanut asutus. Heideggerin mukaan temppelin voima valaista perustui sen lujaan kohoamiseen korkeuksiin, pysyvyyteen ja asemansa pitämiseen; itsevarmana hengen ohjaamana kiven läsnäolona temppeli erottautuu maasta, joka tukee sitä ja perustaa itsensä hahmona annetun maiseman maaperässä.¹¹⁰⁸ Keskeistä on, että arkkitehtiuri konfrontoi kontekstinsa sen sijaan, että se hiljaa antautuisi sille ja sen takia se valaisee ympäristönsä, muut rakennukset ja avaa tuon maailman. Se kattaa kontekstin, joka antaa merkityksen kaikille teoille.¹¹⁰⁹

Goetheanumit teatterirakennuksina

Molempien Goetheanumien kohdalla rakennuksen tärkeimpiin tehtäviin kuului toimia teatteritilana. Teosofisen/antroposofisen rakennuksen tarve syntyi, kun Steinerin kirjoittamille ja ohjaamille mysteerinäytelmille toivottiin omaa vakituista tilaa, sen sijaan että esityksiä varten vuokrattiin tilat. Erityisesti ensimmäinen Goetheanum rakennettiin pitkälti mysteerinäytelmien esittämistä varten. Niitä tosin ei ehditty siellä esittää ennen rakennuksen tuhopoltoa. Sen sijaan rakentamisaikana kehitettyä eurytmiaa esitettiin Goetheanumin näyttämöllä useita kertoja. Steiner piti teatteria tärkeänä, ja mysteerinäytelmiensä avulla hän halusi kertoa antroposofisen maailman- ja ihmiskuvan perustoista taiteen kautta esitelmien ja tekstien rinnalla. Hän oli 1890-luvulla toiminut teatterikriitikkona ja liikkunut teatteria uudistavissa piireissä, joten hän tunsikin aikansa teatterikeskustelua.

Myös muissa esoteerisissa piireissä teatterin merkitys nähtiin suurena. Teatterin uskottiin voivan muuttaa ihmistä, ja teatteriesityksillä oli keskeinen sija esimerkiksi Katherine Tingleyn teosofisessa yhteisössä Point Lomassa.¹¹¹⁰ Teatteri ja muut esitykset tai rituaa-

¹¹⁰⁶ Zander 2007, 1071.

¹¹⁰⁷ Harries 1998, 279. ”/.../that the temple—and we can generalize to every genuine work of architecture—renders visible the landscape that provides its setting, as it illuminates the historical world to which it belongs, providing it with a unique focus.”

¹¹⁰⁸ Harries 1998, 279. ”As an assertive presencing of stone ordered by spirit, the temple sets itself apart from the earth that supports it, establishes itself as a figure on the ground of the pregiven landscape. Setting itself apart from its context, the temple brackets that context in a manner that must be understood exclusively and inclusively. As a seemingly self-sufficient presence the temple draws our attention, pushing its setting at a distance. Thus distanced, the setting is, so to speak, put in a frame it.”

¹¹⁰⁹ Harries 1998, 280. ”By confronting its context instead of quietly submitting to it, the work of architecture becomes a light that illuminates its surroundings, including other buildings. /.../The temple work/.../open up that world/.../the most encompassing context which gives meaning to all our actions and thoughts.”

¹¹¹⁰ Langan 2014, 184–185. Langan käsittelee Tingleyn ja Steinerin näytelmien lisäksi myös Alistair Crowleyn teatteria.

lit voitiin nähdä myös jatkumona pitkälle mysteeridraamatraditiolle.¹¹¹¹ Edmund B. Lingan mukaan viime vuosisadan vaihde voidaan nähdä ajankohtana, jolloin kiinnostus draamaan, teatteriin ja performanssiin yhdistyi uskonnollisen kokemuksen ja henkisen tiedon tavoitteluun. Okkultti oli inspiroinut myös symbolistisia näytelmäkirjailijoita, mutta Lingan tekee selvän eron Steinerin mysteerinäytelmien ja symbolistien näytelmien välillä. Steinerin mysteerinäytelmien tavoitteena oli tuoda henkisyyteen selvyyttä niin, että ihmisten ymmärrys henkisestä maailmasta kasvaisi.¹¹¹² Steinerin draamoista löytyy myös eettisiä intentioita. Tässä tutkimuksessa kuitenkin keskitytään Goetheanum-rakennuksiin liittyvään etiikkaan ja sitä selvitetään seuraavaksi teatterirakennukseen sisältyvien merkitysten kautta.

Teatteri ottaa paradigmansa elämän teatterista: Sosiaalinen elämä on jatkuvaa eri rooleissa olemista, milloin katsojana milloin näyttelijänä. Sellaisena teatteri voi kiinnostaa, ilahduttaa ja ohjata, mutta elämän ideaalisena representaationa sillä on Karsten Harriesin mukaan väistämättä eettinen funktio. Hän lainaa Charles Garnieria (1825 – 1898), joka uskoi, että teatterista voi tulla ”ihmisten koulu” ja ”ihmiskunnan kunnia”. Garnier pitikin teatteria kirkon rinnalla oman aikansa, 1800-luvun lopun, johtavana rakennustyyppinä. Kumpikin oli erillään elämän välttämättömyyksistä ja arjesta. Kumpaankin kuului speaktaakeli: kirkossa pyhä ja teatterissa inhimillinen.¹¹¹³ 1800-luvun arkkitehtuurikeskustelussa teatteri alkoi Harriesin mukaan myös saada sitä paikkaa, mikä kirkolla oli ollut, ja minkä se oli valistuksen ajan jälkeen pitkälti menettänyt.¹¹¹⁴ Harries luonnehtii 1800-luvun lopun henkistä tilannetta teatterin hengen (theatrical spirit) leimaamaksi, ja siihen myötävaikuttivat sekä Garnier että Richard Wagner (1813–1883). Se toteutui Harriesin mielestä myös ajan arkkitehtuurissa.¹¹¹⁵

Teatterissa saattoi myös toteutua ajatus kokonaistaideteoksesta: arkkitehdin, kuvanveistäjän ja maalarin työtä täydensi musiikki ja draama. Esimerkiksi Nietzsche oli aluksi uskonut Wagnerin taiteen suuriin mahdollisuuksiin ja sen eettiseen merkitykseen, hän kuvasi esimerkiksi Niebelungin sormusta moraalisena musiikkina subliimin ja pyhän termin.¹¹¹⁶ Nietzsche kuitenkin pettyi Wagneriin, ja hänessä heräsi epäluulo ylipäättään illuusiota kohtaan ja hän alkoi pitää kaikkea teatteria epärehellisenä. Nietzscheille teatteri alkoi tarkoittaa magiikkaa ja viettelyä: Teatterin speaktaakkeleihin uppoutuminen tarkoitti antautumista. Harriesin mielestä Nietzsche tällä käsityksellään osoitti tietä modernistien ymmärrykseen teatterista olennaisesti epäautenttisenä. Tämä taas ei täyttänyt modernismiin kuuluvaa rehellisyyden vaadetta.¹¹¹⁷ Vaikka Nietzsche menetti uskon Wagneriin, tämän herättämät toiveet jälkikristillisestä, mutta kuitenkin uskonnollisesta taiteesta ja paluusta myytiin jäivät kuitenkin elämään ajan kulttuuriin. Ne näkyivät erityisesti ensimmäistä maailmansotaa edeltävänä aikana.

Art nouveau/jugendlin toiveet olivat osin fokuoituneet teatteriin, joka haluttiin pelastaa puhtaasti esteettisestä ja tuoda todellisuuteen ja yhteisölle. Teatteri voisi ylittää kuilun elämän ja taiteen välillä ja samalla tavoittaa jotakin uskonnollisen festivaalin merkitykses-

¹¹¹¹ Sama, 15.

¹¹¹² Sama, 99.

¹¹¹³ Harries 1998, 314. Lainaa Garnierin ilmaisua (Theatre 1871).

¹¹¹⁴ Harries 1998, 316.

¹¹¹⁵ Harries 1998, 319. Erityisesti barokkiklassismissa, esim. Garnierin ooppera oli barokkiteatterin teatraalinen representaatio.

¹¹¹⁶ Harries 1998, 318. Nietzsche oli uskonut, että Wagnerin draamat olisivat uudistaneet kreikkalaisen draaman eettistä funktiota. Hän oli odottanut Wagnerin kokonaistaideteoksen olevan perusta uudelle eetokselle, joka voittaisi koston hengen ja pahan tahdon aikaa vastaan – saman, mihin hän myöhemmin sijoitti itsestä vieraantumisen syvimmän lähteen.

¹¹¹⁷ Harries 1998, 316. Nietzsche oli siirtänyt Wagneriin omat toiveensa Euroopan uudistumisesta, mutta hän huomasi pian, ettei hänen luomansa kuva Wagnerista vastannut todellista henkilöä.

tä.¹¹¹⁸ Harries pitääkin teatterin merkitystä uskonnollisten juhlien kaltaisena. Koska arki hämärtää helposti ihmiselle tärkeimmät asiat – ihmisen todellisen olemuksen, unelmat ja ideaalit – tulee ne aika ajoin muistaa herättää. Muuten elämästä tulee pinnallista ja onttoa. Tässä Harries näkee myös arkkitehtuurilla tehtävän.

”From the very beginning architecture has thus been theatrical in the sense of providing a setting that invites idealizing representations of everyday life.”¹¹¹⁹

Näin teatterirakennuksen eettisen merkityksen voi katsoa syntyvän jo siitä, että se tarjoaa näyttämön elämän ideaaliselle representaatiolle. Tässä mielessä Goetheanumeilla on myös teatterirakennuksina eettinen merkitys. Ne tarjosivat näyttämön Steinerin mysteerinäytelmille, jotka pyrkivät kuvaamaan ihmisen kehitystä ja avaamaan henkisen maailman vaikutuksia. Hänen mysteerinäytelmiensä uutuus oli esittää samojen ihmisten henkistä kehitystä toisiaan seuraavissa maan elämissä ja elämien välillä eri historian aikoina. Hänen draamataidettaan on muuten arvioitu vanhanaikaiseksi niin puheen kuin näyttelijöiden liikkeen osalta.¹¹²⁰ Todennäköisesti Steiner haki draamoissaan objektiivisuutta persoonallisen itseilmaisun sijaan, olihan tavoitteena välittää taiteen kautta kokemuksia henkisestä maailmasta.

Goetheanumien näyttämö ja katsomo

Käsitellessään ensimmäisen Goetheanumin tilaratkaisuja Steiner puhui rakennuksen vaikutuksesta ihmiseen, sen kokonaisratkaisusta, veistosmuodoista ja maalauksista, eikä juurikaan käsitellyt ajalle muuten tärkeää näyttämön ja katsomon suhdetta. Teatterin uudistuspyrkimyksiin 1900-luvun alussa kuului keskustelu näyttämön ja katsomon liittymisestä tiiviimmin yhteen, ja ns. kurkistusluukkunäyttämöstä luopuminen. Näyttämön ja katsomon rajan häivyttämiseen pyrittiin useissa teatteriratkaisuissa,¹¹²¹ ja esimerkiksi Bruno Taut arveli, että näin luovuttaisiin turhasta arvokkuuden tavoittelusta ja samalla koko teatterirakennus ajateltaisiin uudella tavalla.¹¹²² Katsojat haluttiin myös vetää mukaan näyttämön tapahtumiin.¹¹²³ Näihin keskusteluihin Steiner ei juuri osallistunut, näyttämö ja katsomo olivat erilliset. Sen sijaan hän korosti Goetheanumin kokonaistaideteos-luonnetta, kun sama ”henki” puhuisi niin näyttämön esityksissä kuin rakennuksen muodoissa ja maalauksissa. Ensimmäisen Goetheanumin pohjakaavaa, jossa ympyrät leikkasivat toisensa, voi kuitenkin pitää uudistavana, sillä tämän ratkaisun myötä näyttämö ja katsomo kuitenkin liittyivät toisiinsa. Näyttämöä ei myöskään rajattu erityisellä seinäarakenteella, vaan tilat ikään kuin liukuivat toisiinsa, ja tätä ratkaisua onkin kutsuttu kaksoistilaksi. Myös näyttämölle jatkuvat pylväät ja veistoksellisesti muotoillut arkkitraavit sekä kattomaalaukset korostivat tilojen yhtenäisyyttä. Pohjakaava ja näyttämön pylväät tosin aiheuttivat sen, että tietyiltä katsomon paikoilta näky-

1118 Harries 1998, 323–325.

1119 Harries 1998, 325.

1120 Ks. Koerner, Althaus.

1121 Ks. Cole 1963. Walter Gropius suunnitteli teatteriohjaaja Erwin Piscatorille ”totaalista teatteria”, jossa hän pyrki toteuttamaan ohjaajan toiveet suurista esityksistä, yleisön joukossa liikkuvista näyttelijöistä ja näyttämön liikkumisesta. Tavoitteena oli saada katsoja mukaan esitykseen. ”Gropius planned to revolve the audience during the performance, and by thus unexpectedly shifting the spectators and the stage area, to alter the viewer’s scale of values and force him to participate in the action.” Teatteria ei toteutettu.

1122 Taut 1919 (2012), 512–513. Bruno Taut ei suunnitellut varsinaista teatterirakennusta, mutta kirjoituksessaan *Zum neuen Theaterbau* (1919) hän käsitteli uudenlaista teatteria. Hän piti aikansa teattereita ”kapitalistisina tavarataloina taiteen tuntijoille” ja sodasta hyötynneille vauraille kansalaisille. Hän halusi teatteriin laajempaa yleisöä ja teatterille riippumatonta olemassaoloa, mikä kohottaisi yhteen liittyneiden ihmisten joukkoa ja kenties muodostuisi kultiksi. Hänen mielestään näyttämön ja katsomon yhdistäminen ja niiden rajan häivyttäminen johtaisi koko teatterirakennuksen uudenlaiseen käsittelyyn. Turhasta arvokkuuden tavoittelusta luovuttaisiin. Taut painotti teatteria sosiaalisessa mielessä.

1123 Ks. Cole 1963.

vyys näyttämölle oli rajoittunut. Pyöreä näyttämö osoittautui myös jossain määrin epäkäytännölliseksi. Näyttämön suunnitteluun ja akustiikkaan kiinnitettiin enemmän huomiota toisessa Goetheanumissa. Ilmeisesti istuimet pylväiden juurelle oli suunniteltu erityisiä mysteeritoimituksia varten, koska eurytmiaesityksissä ne olivat peitettyjä, eikä niitä luultavasti olisi käytetty myöskään mysteerinäytelmissä. Niitä ei kuitenkaan järjestetty.¹¹²⁴

*"Der kleine Kuppelraum sollte, nach der völligen Fertigstellung, als Bühnenraum für Mysterienaufführungen dienen. Doch war er dazu noch nicht eingerichtet. Bis jetzt hatten nur Eurythmievorstellungen in diesem Raum stattgefunden."*¹¹²⁵

Modernia näyttämöajattelua edustivat valaistusratkaisut. Steiner halusi saliin diffuusin, pehmeän päivänvaloa muistuttavan valaistuksen, joka mahdollistaisi myös värien vaihdon.¹¹²⁶ Värillistä valoa antava valaisin kupolissa olisi aiheuttanut suuria teknisiä pulmia. Näyttämöllä kuitenkin haluttiin järjestää esityksiä riippumatta päivänvalosta, ja valaistuksen piti simuloida pehmeää, värillistä valoa. Tavoitteena oli valaista näyttämö mahdollisimman monesta suunnasta tulevala valolla, niin että hahmot ikään kuin verhoutuisivat valo- ja väripilveen. Ehrenfried Pfeiffer, joka suunnitteli valaistuksen, piti parempana rakentaa valaisimet kuperina kuin koverina. Hän pyrki tavoittamaan värisävyjen pehmeän sekoittumisen. *"Das künstlich durch Linsen gerichtetes, konzentriertes Licht den Linsen-Scheinwerfer lehnte Steiner ab"*.¹¹²⁷ Valaisimet sijoitettiin pylväiden taakse niin, ettei niitä nähnyt katsojista. Pfeiffer ei myöskään pitänyt keskelle sijoitetusta kattovalosta, pistemäinen valaistus valikoisi, olisi puolueellinen ja tekisi kovat varjot. Ihminen tuntisi joka puolella kulmikkaan materian ja värillisen tilan sovittelu (versöhnende) tuntu puuttuisi.¹¹²⁸ Thomas Koernerin mukaan taipumus näyttämötilan ei-materialisointiin, pehmeään, varjottomaan ja diffuusiin valoon ilman näkyviä valonlähteitä osoitti paralleleja Alexander von Salzmannin Helleraun teatteriin suunnittelemaan valaistukseen, jossa ideana oli tilan valaisemisen sijaan se, että tila valaisee. Koernerin mukaan tämän valodramaturgian esikuva saattoi olla Gottfried Semperin idea, jota tämä kuvasi Wagnerille Münchenin Festspielhausin luonnoksesta kirjottaessaan: Todellisuudesta täysin erottuvan, ideaalisen näyttämömaailman valaistuksen perusideana oli, että näyttämölle tuodaan vain valon vaikutus, ei valon lähde. Mikään näkyvä valon lähde ei valaise, vaan *es leuchtet*.¹¹²⁹

Moderniin näyttämöajatteluun kuuluivat myös mysteerinäytelmien hengenmaailmassa tapahtuvien kohtausten lavastukset, eli lavastukset silloin, kun kuvattiin asioita, joita ei oikeastaan voinut kuvata. Ne muistuttivat selvästi myös ekspressionistisen elokuvan kohtauksia.¹¹³⁰ Julia Althausin mielestä juuri realismin ja naturalismin hylkääminen tekivät Steinerin näyttämöratkaisuihin moderneja ja tulevaisuuteen suuntaavia. Nämä näkyivät valaistuksen ja lavastuksen lisäksi asuissa. Värillinen valo kuului myös Bruno Tautin visioimaan teatteriesitykseen, joka tarjoaisi kansalle mahdollisuuden yhdistyä äärettömään, mystiseen ja trans-

1124 Zander 2007, 1141.

1125 Steiner (1924)1961, 314.

1126 Pfeiffer 1940, 75. Steiner pyysi avustajaansa Pfeifferia tarkastelemaan, miten Schreinerein näyttämö muuttui, kun ylhäältä tuleva valo oli erilainen, kun aurinko paistoi, pilvi kulki ohi tai oli pilvinen päivä. Huomiota tuli kiinnittää värien vaihteluun.

1127 Sama.

1128 Sama.

1129 Koerner 1982, 227–228. Koernerin mielestä epätodellinen ja salaperäinen valo, joka tulisi määrittelemättömästä suunnasta oli teatteri-illusionistien periaate.

1130 Althaus 2011, 58. Althaus mainitsee Tohtori Caligarin kabinetin (1920) ja Golemin (1920), ja osoittaa yhtäläisyyden kuvarinnastuksiin.

sendenttiin todellisuuteen. Näin hetkeksi Glanzwelt (hohtava maailma) ja todellinen maailma yhdistyisivät.¹¹³¹

Katsomon ja näyttämön suhde oli toisessa Goetheanumissa erilainen, alkaen pohjakävaratkaisun vaikutuksesta, tilat eivät enää läpäisseet toisiaan. Kuitenkin ensimmäisessä esityksessä luonnoksessa näyttämö lähti välittömästi katsomosta, kun jo vuoden 1924 piirustuksissa niiden väliin oli piirretty erottava seinä (Trennungswand). Tätä käsitellään seuraavassa luvussa. Näyttämöstä päätettiin jo Steinerin elinaikana tehdä ns. tekninen näyttämö, joka ottaisi huomioon näytelmien ja muiden esitysten vaatimat, uudet tekniset mahdollisuudet.

Eurytmiaa esityksissä ja arkkitehtuurissa

Rudolf Steiner kehitti liikuntataidetta, eurytmiaa, yhdessä Marie Steinerin kanssa ensimmäisen Goetheanumin rakennusaikana. Eurytmiassa puhetta ja musiikkia tehdään näkyväksi liikkeen ja tarkasti määriteltyjen eleiden avulla. Steiner käytti eurytmiaa apuna myös selittäessään Goetheanumin kupolitilojen välistä suhdetta:

”Nun könnte jemand fragen: Wie gehen die Formen des kleinen Raumes aus denen des großen Raumes hervor? Die Antwort ist: Es versuche jemand, nach eurythmischen Gesetzen die Formen des großen Raumes des Baues tanzen zu lassen, dann werden die Formen des kleinen Raumes des Baues daraus. Man versuche sich vorzustellen, es vereinige ein Mensch alles das in seinen eurythmischen Bewegungen, was im großen Rundbau zum Ausdruck kommt und tanze das hinein in den kleinen Raum und strahlte aus von da, was er tanzt, dann würde die Zwölfheit der Säulen und die Kuppel des kleinen Raumes von selber daraus. Und dann hoffe ich, daß noch etwas eurythmisch tanzen wird im Bau: das Wort!”¹¹³²

Eurytmia-termiä käytettiin laajasti 1900-luvun alun vaihtoehtoisissa esteettisissä ja sosiaalisissa teorioissa. Sana on peräisin kreikasta ja tarkoittaa kaunista tai harmonista rytmiä. Arkkitehtuuriin sitä sovelsi Lauweriks, joka piti eurytmiaa länsimaisena vastineena kundalinille (buddhalaisen käsityksen mukainen luova, kosminen energia). Eurytmialla saatettiin siis tarkoittaa ihmisen rytmistä liikettä tai järjestystä tai ruumiin mittasuhteiden harmoniaa suhteessa luontoon. Se liittyi tanssiin ja voimisteluharjoituksiin ja sitä käytettiin kasvatusreformeissa, jotka suosivat ulkoilmakouluja ja fyysisiä harjoituksia.¹¹³³ Eurytmia tuli Steinerin kehittämässä muodossa myös steinerkoulujen ohjelmaan, mutta sitä on esitetty ja esitetään myös liikuntataiteena.

Musiikkipedagogi ja säveltäjä Émile Jaques-Dalcroze (1865–1950) kehittämä rytmien voimistelu (Eurythmics) oli tärkeä tekijä, kun lavastaja, arkkitehti Adolphe Appia (1862–1928)

1131 Taut (1919) 2012, 512–513. Materiaalisena keinona Taut ajatteli myös lasia. Salter, 2010, kuvaa Tautin Der Weltbaumeister esitystä, joka oli ”arkkitehtoninen draama sinfoniamusiikille”. Siinä 30 mustavalkoista kuvaa seuraa musiikkia ja näytetään vähittäinen arkkitehtonisen muodon synty ja muutos, joka liikkuu läpi loppumattoman avaruuden. Kyseessä on arkkitehtoninen performanssi ilman näyttelijöitä. Alku oli sävytettyssä glanzfeldissä, tilassa ilman rajoja, havainnon valtakunnan takana. Arkkitehtoninen muoto ilmestyi ja hajosi atomistisiin osiin tanssien läpi Tautin mystisen kosmologisen universumin ja päätyn hohtavaan lasikatedraaliin, joka oli hohtavan maailman lopullinen ruumiillistuma.

1132 Steiner (1914) 2003, 109. ”Nyt joku voi kysyä: Miten pienen kupolin muodot syntyvät suuresta? Vastaus on: Jos jonkun annettaisiin yrittää tanssia suuren tilan muodot eurytmisten sääntöjen mukaan, silloin siitä syntyisivät pienen tilan muodot. Yritetään kuvitella, miten ihminen yhdistää kaiken, mitä suuressa tilassa ilmaistaan, eurytmiseen liikkeeseensä ja tanssii sen pieneen tilaan ja säteilee sinne sen, mitä tanssii, silloin syntyvät siitä kaksitoista pylvästä ja kupoli. Ja siksi toivon, että vielä jotakin tanssitaan eurytmisesti rakennuksessa: sana.” Käännös kirjoittajan.
Kemper 1966, 98–99. Kemperin mukaan pienen kupolin pylväiden ja suuren salin pylväiden välit vastasivat toisiaan, ja synnyttivät rytmiä tilojen välille (vastaanottavan ja itsessään luovan ihmisen). Rytmä näkyi pylväiden ja välitilojen välisissä yhdysviivoissa. Jos niiden loppukohdat yhdistetään, syntyy lemniskaatta, missä risteyskohtana on puhujan pulpetti.

1133 Henderson 2011, 170.



37 Ensimmäisen Goetheanumin katsomoa oviaukon suuntaan.

suunnitteli harjoitus- ja juhlasalia Heinrich Tessenowin 1911 Hellerauhun suunnitteleman teatterirakennukseen. Dalcrozen eurytmiassa yhdistyivät musiikin liike ajassa ja ruumiin liike tilassa, jolloin ihminen saavuttaisi sekä ruumillishenkisen harmonian, että harmonian yhteiskunnan kanssa.¹¹³⁴ Tila oli pitkä suorakulmainen täysin koristeeton sali, jonka seinille ja kattoon ripustettiin läpinäkyvää silkkiä, jonka läpi valon säteet tulivat 10 000 lampusta. Appian abstrakti näyttämöarkkitehtuuri muodostui tasoista ja portaista, joita voitiin järjestää eri kombinaatioihin. Näyttämö palveli rakenteellisena perustana näyttelijöiden rytmisille voimisteluliikkeille.¹¹³⁵ Värillisellä valolla ja näyttelijöiden liikkeillä tavoiteltu muistutti pitkälti Goetheanumin näyttämöllä esitettyä eurytmiaa.

Steinerin eurytmiset liikkeet ja eleet olivat tarkoin määriteltäviä, joten tämä eurytmia erosi siitä, miten eurytmia muuten 1900-luvun alussa ymmärrettiin. Se yhdistettiin ruumiin uuteen vapauteen ja sen liikkeeseen tilassa, kuten esimerkiksi Mary Wigmanin tanssissa.

Susan Hendersonin mukaan arkkitehtuuriin sovellettuna eurytmiaan kuului kolmiulotteiden suhdesysteemi ihmisen toiminnan tilana. Teosofeille ja muille elämänreformiliikkeille se sisälsi ihmistoiminnan saattamisen yhteen kosmoksen harmonian kanssa. Hänen mielestään liittämällä sekulaarin eurytmian sakraaliin ideaaliin Lauweriks toi panoksensa arkkitehtuurin teoriaan. Lauweriksille tila oli universumin näkymätön substanssi ja arkkitehdin tehtävä oli artikuloida sitä. Yhdessä ruudukon järjestys ja nauhaornamentin dynamiikka paljastaisivat tämän substanssin.¹¹³⁶ Steiner ei kuitenkaan liittänyt eurytmiaa tähän tapaan arkkitehtuuriin, vaan Goetheanumin näyttämöllä esitettiin eurytmiaa, joka oli lähöisin samasta lähteestä kuin arkkitehtuurin muodot. Tämä vertautuu Peter Behrensin teatterisuunnitelmaan (1900), johon sisältyi ohjeita myös näyttelijöille: Heidän piti olla myös tanssijoita, jotka ilmaisisivat sieluaan jäsentensä rytmin kautta. Behrens haki näyttämön ja katsomon yhteyttä kokonaistaide-käsitteen (Kunstganzes) avulla. Siinä yhdistyivät tila

¹¹³⁴ Wolter 1995, 664.

¹¹³⁵ Barker, Clive; Bay, Howard et.al: *Theatre*. Encyclopedia Britannica, inc. 2018. Verkkoartikkeli.

¹¹³⁶ Henderson 2011, 170.

ja musiikki, säkeet ja eleet, väri ja muoto.¹¹³⁷ Samaan tapaan Steiner suunnitteli, että Goetheanumin näyttämöllä niin näytelmät kuin eurytmiaesitykset vastaisivat tilan muotoja ja värejä. Pyrkimyksenä oli luoda kokonaistaideteos 1800-luvun ideoiden mukaisesti.

Behrensin teatterisuunnitelman (ei toteutettu) voi rinnastaa Goetheanumiin myös yhteisön henkisenä keskuksena. Behrens piti Nietzscheä seuraten teatteria uuden, vakavasti esitetyn kulttuurin huippuna niin, että teatteriesityksistä tulisi ”elämän ja taiteen juhlia”. Hänen teatterinsa olisi sijoittunut korkealle mäelle, kun taas arjen elämä tapahtuisi alhaalla. Kukkulalle noustessaan ihmiset täytyisivät korkeammalla, henkisellä tarkoituksella, ja rakennuksessa esitettäisiin ”suurta maailmankatsomuksen taidetta, kaunista näytelmää”.¹¹³⁸ Uuden kulttuurin luomiseksi oli tärkeää voittaa tyyli-eklektismi ja luonnon jäljittely. Behrensin kuvaus teatterista – sen muotojen rohkeudesta, väriharmonioista, juhluvudesta ja musiikista – muistutti kuitenkin pikemmin temppeliä. Behrens halusi rakentaa taiteelle temppelin, jossa vallitsisi pyhyys.¹¹³⁹ Harries tulkitsi Behrensin teatterisuunnitelmaa kirkkona kauniin elämän kultille ja näyttämöä hän kuvasi esteettisenä saarena. Sellaisena Harries piti myös Darmstadtin Matildenhöhen siirtokunnassa (1899–1914) kehiteltyä visiota teatterista kulttuurisymbolina. Harriesin mielestä se myös jäi symboliksi, koska sitä ei haluttu asettaa modernin maailman todellisuuteen, jota muovasivat luonnonlait ja teknologia. Harries arvelee, että 1800-luvun loppupuolen yritykset antaa teatterille kvasiuskonnollinen merkitys syntyivät haluttomuudesta hyväksyä moderniteetin epähierarkkista, maallista ja demokraattista eetosta.¹¹⁴⁰ Tässä Harries sivuuttaa vuosisadan vaihteen modernin henkevyuden, kuten teosofian ja antroposofian, joiden kannalta niin teatteritaide kuin arkkitehtuurikin olivat keinoja johdattaa ihmisiä henkisen maailman kokemiseen. Jumalat olivat pysyneet sitkeästi hengissä 1900-luvun alkukymmenille. Se näkyi niin Behrensin kuin teosofien/antroposofien suunnitelmissa.

Uudistuva teatterirakennus

1900-luvun alun arkkitehtien kiinnostus teatteriin ja teatterirakennuksen uudistamiseen antoi mahdollisuuksia tutkia ihmisen ja tilan, näyttämön ja katsomon mutta myös taiteen ja yhteiskunnan suhdetta. Tavoitteet koskivat konkreettisten rakennusten lisäksi teatterin sisältöä.¹¹⁴¹ Tämä johti myös uudensuunittelun teatterirakennuksiin. Esimerkiksi Henry van de Velde (1865–1957) halusi vahvistaa sosiokulttuurisia siteitä teatterin kautta, ja hän piti näyttelijöiden ja katsojien yhteyttä henkisen elämän korkeimpana muotona.¹¹⁴² Van de Velde luetaan Art nouveaun arkkitehdiksi ja hänen keskeisimmät rakennuksensa ovat yksityisille suunniteltuja huviloita. Wolfgang Pehntin mukaan yksilöllisyyttä ja porvarillisuutta ilmentävä art nouveau kuului vielä vanhaan maailmaan, ja vasta ekspressionististen hankkeiden eetos oli erilainen: yhteisöllisyys ja pyrkimys uuden maailman rakentamiseen yhteisön avulla. Muutamat van de Velden suunnitelmat kuitenkin lähenivät ekspressionististen arkkitehtien ajatuksia.¹¹⁴³ Hän suunnitteli Kölnin Werkbund-näyttelyyn 1914 teatterirakennuksen, jota hän

¹¹³⁷ Pehnt 1998, 247.

¹¹³⁸ Wolter 1995, 662. Sit. Behrens.

¹¹³⁹ Wolter 1995, 662–663. Teatteri oli keskeisrakennus, jossa katsojat ja näyttelijät olivat lähellä toisiaan kuten amfiteatterissa. Kulissien tilalle hän suunnitteli värikkäät seinät, koska hän luotti siihen, että katsojat loisivat mielikuvituksessaan ihanan lavastuksen.

¹¹⁴⁰ Harries 1998, 324.

¹¹⁴¹ Ks. Althaus 2011, 55.

¹¹⁴² Frampton 1996, 98–99.

¹¹⁴³ Pehnt 1998, 49.



38 Henry van de Velden Werkbundtheater, Köln 1914.

muotoili ikään kuin art nouveau-henkeen, mutta voimakkaan veistoksellisesti.¹¹⁴⁴ Sitä on pidetty Erich Mendelsohnin Einstein-tornin lähtökohtana ja toisaalta nähty sen muistut-tavan Steinerin rakennusten muotoja.¹¹⁴⁵ Teatterin muodot olivat rakenteellisia, enää ei ollut kyse ornamenteista ja koristelusta. Muotokielessä on samankaltaisuutta toisen Goetheanu-min kanssa, huomion arvoinen on myös ajallinen yhteys ensimmäiseen Goetheanumiin.

Alun perin van de Velden tehtävänä oli suunnitella näyttelyalueelle elokuvateatteri. Se oli uusi rakennustyyppi, ja hän suunnitteli siihen perustavanlaatuisesti uudenlaisen pohja-kaavan. Elokuva ei tarvitse syvää näyttämöä eikä näyttämöntakaisia tiloja, joten hän suunnit-teli aulan, joka kiersi koko auditorion ja josta tuli ikään kuin suljettu käytävä, jota kävijät saat-toivat kiertää.¹¹⁴⁶ Näyttämö sijoitettiin sisääntulopuolelle ja puolet yleisöstä olisi tullut sisään edestä ja puolet takaosasta. Tätä ensimmäistä pohjakaavaa on luonnehdittu virtaavaksi, liikkuvaksi, jopa melodiseksi. Seinät olivat pyöristettyjä ja pohjan muoto oli osin vapaa.¹¹⁴⁷ Rakennuksen paikka kuitenkin muuttui näyttelyalueella, elokuvateatterista tehtiinkin taval-linen teatteri, minkä vuoksi van de Velde teki useita pohjakaava- ja fasadiipiirustuksia. Toteu-tuneessa teatterissa aiempien vaiheiden puolisuunnikkaan (trapetoidin) muotoinen kat-somo oli muuttunut suorakulmaiseksi, eikä se sulautunut yhteen näyttämön kanssa kuten edeltävissä suunnitelmissa.¹¹⁴⁸ (vrt. luku 11, 2.G:n suuri Sali) van de Velden huomio kohdistui suunnittelun loppuvaiheessa erityisesti rakennuksen ulkoasuun.¹¹⁴⁹ Useiden taiteilijoiden teokset julkisivussa, rakennuksen edessä ja sisätiloissa antoivat teatterille myös kokonaistai-deteosluonnetta, johon kuuluivat myös van de Velden suunnittelemat esitysten lavasteet.¹¹⁵⁰

1144 Kuenzli 2012, 255. Rakennusta on erehdytty usein pitämään betonirakennuksena. Se on kuitenkin teräs/tiili/stukko -rakenteinen.

1145 Frampton 1982, 191.

1146 Sembach 1989, 183.

1147 Sembach 1989, 183–185.

1148 Vaikuttaa siltä, että kirjallisuudessa usein käsitellään tätä ensimmäistä suunnitelmaa, eikä toteutunutta teatteria, etenkin kun kerrotaan ”melodisesta ornamentaalisuudesta, joka sulautti näyttämön ja katsomon yhteen.”

1149 Sembach 1989, 185–189. Vaikka van de Velden visiona oli ollut arkkitehtuurin ja (esittävän) taiteen synteesi, niin teatterirakennusta tutkineen Sembachin mielestä rakennus oli vain vallankumouksellinen kuori.

1150 Kuenzli 2012, 251. Rakennuksen edessä oli Georg Kolben suunnittelema suihkulähde, Hermann Obristin kaksi ei-esittävää veistosta ja reliefit julkisivussa, sisällä Ludvig von Hoffmannin seinämaalaukset, Lissy Brentanon maalattuja keraamisia laattoja ja Milly Stegerin veistoksellinen reliefi.

Klaus-Jürgen Sembachin mukaan arkkitehti itse ymmärsi suunnitelmansa merkityksen ja sen, että hänellä oli paljon yhteistä nuorempien arkkitehtien kanssa, vasta 1920-luvulla. Sembach kuvailee rakennuksen ulkoasun muistuttaneen kreikkalaisten patsaiden draperioita, jotka paljastivat arkkitehtuurin orgaanisen läsnäolon notkealla moduloinnilla pikemmin kuin kätkemällä.¹¹⁵¹ Hän piti rakennuksen raskauden ja luutuneisuuden (ossification) sekä toisaalta notkeuden ja keveyden kontrastia hämmäntävänä ja aivan poikkeuksellisen van de Velden tuotannossa.¹¹⁵² Sembachin reaktiot teatterirakennukseen osoittavat, miten orgaaniset muodot herättävät helposti suorastaan antipatiaa. Mielipiteet myös jakautuivat, esimerkiksi Kenneth Frampton piti teatterina van de Velden sotaa edeltävän tuotannon huippukohtana, homogeenisena ja plastisena rakennuksena:

*"The brooding telluric mass of the Werkbund theatre, reminiscent in many respects of Rudolf Steiner's anthroposophical form, was to mark that point in van de Velde's career when the more animate 'form-force' aesthetic of his early furniture gave way to the much more solid, not to say ponderous expression."*¹¹⁵³

Ajatus taiteen sosiaalisesta hyödyllisyydestä kuului ensimmäisen maailmansodan jälkeiseen ns. kansanteatteriliikkeeseen, joka halusi tuoda uusia ihmisryhmiä teatteriin. Steiner jakoi käsityksen taiteen sosiaalisesta hyödyllisyydestä, kuitenkin samantapaiseen laajojen kansalaispiirien tavoittamiseen ei Goetheanumissa pyritty kuin esimerkiksi Hans Poelzigin (1969–1936) Max Reinhardtille Berliiniin suunnittelemassa Grosse Schauspielhaus -teatterissa. Se rakennettiin vanhaan, sirkuksena toimineeseen ja alun perin kauppahalliksi rakennettuun rakennukseen. Teatterin voimakkailla muotoratkaisuilla tavoiteltiin pikemmin laajojen kansankerrosten kuin eliitin makumielityksiä.¹¹⁵⁴ Teatterin sisätilaa hallitsi areenan yläpuolelle tehty valtava tippukiviä imitoiva kupoli.¹¹⁵⁵ Teatterista keskusteltiin Gläserne Kette -kirjeenvaihdossa, ja esimerkiksi Wassili Luckhardtin mielestä teatterissa yritettiin saattaa kuva kosmoksesta arkkitehtoniseen muotoon, välittömämmin ja kattavammin kuin koskaan aikaisemmin.¹¹⁵⁶ Teatteri ei kuitenkaan saavuttanut suurta suosiota, mutta Pehnt tuo esiin sen, että Saksassa ja lähialueilla vain Mendehlssonilla ja Steinerilla oli Poelzigin ohella mahdollisuus toteuttaa yhtä persoonallinen rakennushanke.¹¹⁵⁷

Luvussa esitetyn perusteella useimpia 1900-luvun alun temppelivisioita voi pitää jo lähtökohdiltaan eettisinä. Ne ilmaisivat henkisen kaipausta ja hahmottuivat myös tiedon paikoina. Niiden muotoihin ja taideteoksiin liitettiin kertovaa sisältöä, jota usein jo suunnittelija avasi ja tulkitsi. Luontevasti temppeleihin sisältyi myös henkinen (tai mytopoeettinen) merkitys. Temppeleitä ja myöhemmin katedraaleja hahmotettiin myös yhteiskunnallisen muutoksen välineinä; ne kuvastivat unelmia paremmasta maailmasta sekä älyn ja hengen yhdistämisestä. Niiden suunnitteluun ja rakentamiseen liittyi intentioita reformoida elämää ja yhteiskuntaa. Temppelin voitiin tulkita tuovan moraalisen läsnäolon ympäristöönsä, ja sen

1151 Sembach 1989, 191. Hän luonnehti rakennuksen tehon syntyneen volyymin voimasta. Sembach myös arveli, että teatteri oli ollut malli toiselle Goetheanumille, mikä hänen mielestään kuitenkin osoitti vain sen, miten väärin Velden teatteri olisi Dornachissa ymmärretty.

1152 Sembach 1989, 183.

1153 Frampton 1982, 191.

1154 Salter 2010, 26. Loppujen lopuksi valtavasta ja erikoisesta teatteritilasta eivät pitäneet kriitikot eikä yleisö. Reinhardt joutui lähtemään Berliinistä takaisin Itävaltaan, josta oli kotoisin. Teatteria käytettiin sittemmin viihde-esityksiin.

1155 Pehnt 1973, 13. Vanhan viisilavaisen tilan muuttaminen teatteriksi aiheutti suunnittelulle vaikeuksia. Stalakiittia (tippukiviä) imitoiva katto. Alun perin oli suunniteltu, että sillä olisi holvattu sekä auditorio että näyttämö.

1156 Luckhardt 1986, 30.

1157 Pehnt 1973, 16.

avulla yritettiin todellistaa pyhä ideaali materialistisessa maailmassa. Henkisyys ja myynteihin tukeuduttiin, koska puhtaan järjen koettiin osoittaneen kyvyttömyytensä löytää tosia päämääriä. Steinerin toiminta todellisti näitä ajatuksia ja Goetheanumit kantoivat itsessään eettisiä merkityksiä. Useimpien muiden temppeli- ja katedraaliajatukset lähtivät poissaolevan, tosin tulossa olevan, jumalan, kaipauksesta, kun taas Steiner esitti tarkkoja kuvauksia henkimaailmasta ja tien löytämisestä henkiseen maailmaan. Hänen tarkoituksenaan oli luoda rakennus, jossa ihmisen itsetuntemus kasvaisi ja hän voisi saada yhteyden maailman-kaikkeuteen ja sen henkisiin voimiin. Tätä tuki rakennuksen pohjakaava sekä seinien muotoilu niin, että liike suuntautui kohti näyttämöä, korkeampaa minää. Ajatus rakennuksesta ihmisen kasvattajana ymmärretään tässä eettiseksi, samaten tarkoitus luoda kotipaikka, sielun koti, kodittomille henkeä etsiville.

Luvussa on käsitelty myös esoteerisen perinteen ja henkisyyden näkymistä rakennusmuodoissa. Esoteerisissa liikkeissä painotettiin usein henkisten arvojen lisäksi etiikkaa ja moraalia. Esimerkiksi vapaamuurarien ”näkymättömän temppelin rakentamista” on tulkittu eettisenä, ihmisen kehitystä edistävänä asiana. Vapaamuurariperinteen kahden pylvään, Jakinin ja Booaksen tarinaa on myös kerrottu etiikkaa painottaen. Vaikka Steiner muokkasi niiden merkityksiä, moraalinen tulkinta säilyi. Niiden pitkän, mytologisen historian kantamia merkityksiä voi ymmärtää myös etiikan kautta.

Luvussa esitetty tulkinta teatterista taidemuotona painottaa Harriesia seuraten teatterin mahdollisuuksia eettisyyteen. Sitä tukee myös ajatus siitä, että teatterirakennuksiin sijoitettiin aiemmin kirkkoon kuuluvia merkityksiä. Ensimmäinen Goetheanum rakennettiin ensi sijassa Steinerin mysteerinäytelmien esittämistä varten. Siinä temppeli- ja teatteriteema sulautuivat toisiinsa eettisiä merkityksiä kantaen. Myös 1900-luvun alkupuolen teatteriuudistuspyrkimyksistä voi lukea eettistä perustaa: taidetta haluttiin tuoda kansalle. Teatterirakennuksissa se näkyi halussa luopua barokin aikana syntyneestä kurkistusluukkunäyttämöstä, joka siirsi tapahtumisen ikään kuin toiseen todellisuuteen. Tavoitteeksi tuli vetää katsojat mukaan tapahtumiseen, mikä johti arkkitehtuurissa pyrkimykseen vähentää katsojon ja näyttämön eroa. Tähän ei erityisesti pyritty Goetheanumeissa, vaan näyttämö ja katsojamaailma olivat erillisiä. Kuitenkin ensimmäisen rakennuksen pohjakaavaa on tulkittu kaksoistilana, jossa pohjakaavan toisiaan leikkaavat ympyrät muodostavat yhtenäisen tilan. Rakennus toteutti perusteellisesti kokonaistaideteosajatusta.

Kattomaalaukset

Kattomaalaukset, lasi-ikkunat ja Ihmiskunnan edustaja -veistos toteuttivat ensimmäisen Goetheanumin kokonaistaideteosluonteen. Steiner oli suunnitellut, että myös toisessa Goetheanumissa värillä ja maalauksilla olisi ollut suuri merkitys, mutta hän ei ehtinyt ennen kuolemaansa suunnitella niitä. Vuosikymmenten mittaan rakennuksen sisätiloihin on tuotu taideteoksia ja seiniä maalattu, mutta esimerkiksi suuren salin kattomaalaukset toteutettiin vasta 1990-luvun lopulla. Ensimmäisen Goetheanumin maalaukset ja lasi-ikkunat vahvistivat rakennuksen kertovaa luonnetta, ja ne avasivat suunnittelijansa maailmankuvaa, sekä käsitystä maailmanhistoriasta että ihmisen kehityksestä. Maalaukset tuhoutuivat tulipalossa 1922–23, joten niitä käsitellään kirjallisten lähteiden, joidenkin säilyneiden valokuvien sekä luonnosten perusteella.

Ensimmäisessä Goetheanumissa kattomaalaukset toteutettiin kumpaankin kupoliin (yhteensä 650m²) vuosina 1914–1919. Steiner teki luonnokset maalauksiin 1914. Aluksi hän jäsenteli maalattavat alueet sateenkaaren värien mukaisesti kulkeviin värivirtoihin, jotka

antoivat pohjan kuva-aiheille. Aiheet hän luonnosteli pastellivärein ja lyijykynin pienikokoisina.¹¹⁵⁸ Koska Steiner halusi, että maalauksessa käytettäisiin vain orgaaniskasvillisia aineita, tarvittiin uusia tekniikkoja ja materiaaleja. Dornachiin perustettiin kasvivärilaboratorio, ja pyrkimyksenä oli kohottaa värien valovoimaa.¹¹⁵⁹

Kattomaalauksissa kuvataan Steinerin esoteerinen maailmanhistorian tulkinta: maan ja ihmisen kehitys, eri aikakausien uskontojen edustajat ja innoittajat. Kattomaalauksista saat-
toi siten lukea antroposofisen käsityksen maailmanhistorian merkittävistä kohdista. Kuva-
ohjelma oli Steinerin laatima. Hän painotti kattomaalauksissa voimakkaasti värien tärkeyttä. Hänen mielestään uuden maalaustaiteen idea oli, että värien muodot muodostavat teok-
sen.¹¹⁶⁰ Sen vuoksi maalausten suunnittelu alkoi värialueiden hahmottamisella. Värimaail-
man tunteminen ja havaitseminen oli Steinerin mukaan työn lähtökohta. Hän luonnehti
värimaailmaa maailmana itsessään ja uskoi, että väriin eläytyessään ihminen kokisi värien
keskinäisen vuorovaikutuksen. Värimaailmassa ihmisestä tulisi elävä ja hän oppisi tunte-
maan värien olemuksena.¹¹⁶¹ Piirtämistä hän piti suorastaan valheellisena. Oikeanlaisena
viiva syntyisi esimerkiksi silloin, kun maalataan vihreä vedenpinta ja sen yläpuolelle sininen
taivas, jolloin muoto ja viiva syntyisivät värien rajoina. Samaan tapaan Goetheanumin katto-
maalaukset luotaisiin värillisestä.¹¹⁶² Väriin palataan vielä jatkossa.

Dornachiin saapuneille kuvataiteilijoille annettiin tehtäväksi maalata kattomaalauk-
set Steinerin ohjeiden mukaan. Suuren kupolin maalausten koordinoijaksi valittiin Her-
mann Linde (1863–1923). Hänet tunnettiin impressionistina ja erityisesti itämaisten aihei-
den maalarina.¹¹⁶³ Pienen kupolin maalausta koordinoi Arild Rosenkrantz (1870–1964), joka
oli opiskellut maalausta Roomassa ja Pariisissa.¹¹⁶⁴ Maalaustyöhön osallistui 14 kuvataiteili-
jaa. Heidät jaettiin ryhmiin toteuttamaan kutakin aihetta; suuressa kupolissa aiheita oli 12 ja
pienessä seitsemän.¹¹⁶⁵ Taiteilijoilla ei juurikaan ollut kokemusta näin suurten teosten maa-
laamisesta. He myös tulivat eri maista ja heidän maalaustapansa olivat erilaiset. Jokaiselle
annettiin yksi aihe ja tuloksen odotettiin olevan yhtenäinen taideteos.¹¹⁶⁶ Taiteilijat käsittivät
tehtävän kukin omalla tavallaan, ja osa oli esimerkiksi käyttänyt Steinerin luonnoksia oman
luomistyönsä lähtökohtana. Steiner kuitenkin halusi, että kattomaalaus toteutetaan hänen
suunnitelmansa mukaan. Hän ei ollut tyytyväinen toteutettuihin siirtymiin väripinnasta toi-

1158 Luonnosten koot esim. 26x33 cm, suurimmat noin 50,8x40,5 cm. Luonnokset ovat osa Goetheanumin taidekokoelmaa.

1159 Kugler 2010, 170–171.

1160 Steiner 1921(2017), 74. ”/.../, daß die Formen der Farbe Werk sein sollen, daß heißt, daß man wirklich sich aufraffen soll Zum totalen Empfinden das Farbenwelt als solcher.”

1161 Sama.

1162 Sama.

1163 Stebbing 2011, 223. Linde oli opiskellut Dresdenin taideakatemiassa ja Weimarissa. Hänen maalauksiaan on useissa saksalaisissa taidemuseoissa. Hän maalasi myös lavasteita Steinerin mysteerinäytelmien esityksiin.

1164 Stebbing 2011, 225. Tanskalainen paroni Rosenkrantz kasvoi Roomassa ja opiskeli siellä Modesto Faustinin johdolla. Hän opiskeli myös Pariisissa (Academie Julian) ja hänen teoksiaan oli esillä Ruusuristin salongissa (Salon de Rose Croix). 1895 hän työskenteli Tiffanyllä New Yorkissa. Vaikuttajina mainitaan preraphaeliitit ja William Blake.

1165 Stebbing 2011, 25–26. Linde: elohim-aihe, silmä ja korva, paratiisi länsiosassa, idässä I A O. Marie Linde Hagens avusti länsiosassa. Ottilie Schneider: persialainen ja egyptiläinen. Richard Pollac: Atlantis ja kreikkalainen. Hilde Pollack-Kotanyi: Lemuria. Lotus Peralté: intialainen. Imme von Eckardstein avusti Lindeä itäosan aiheissa. Egyptiläisen aiheen aloitti tuntemattomaksi jäänyt taiteilija, jolta tehtävä siirrettiin pois. Pienessä kupolissa Rosenkrantz vastasi keskiaiheesta, Margareta Woloschin: slaavilainen ihminen ja egyptiläinen vihitty. Ella Dziubanjuk: persialaissaksalainen vihitty, Jeanne-Marie Bruinier: lentävä lapsi. Mieta Pyle-Waller: Faust. Louise Clason: Athene-Apollo.

1166 Clason 1950 (2011), 30. Taiteilija Louise Clason kertoi, että ero Rosenkranzin maalaaman Kristuksen ja veistoksen Kristuksen välillä oli liian iso – ne eivät näyttäneet samalta hahmolta. Rosenkranzilta kysyttiin suostumus siihen, että Steiner maalaisi kuvan uudestaan ja Rosenkranz oli pitänyt sitä kunniana. Clason kertoi, että myös muut taiteilijat pysyivät Steineria maalaamaan heidänkin kuvansa uudestaan.

seen, eikä maalauksissa toteutunut periaate muodon syntymisestä värin kautta. Sen vuoksi kupoleista pestiin pois paljon jo maalattua ja Steiner ryhtyi itse maalaamaan pientä kupolia. Hän maalasi pienen kupolin keskiaiheen, eteläpuoliskon kokonaan sekä uudestaan oranssin enkelin pohjoispuolella (1918–1919). Neljä taiteilijaa toteutti sitten pohjoispuolen maalaukset eteläpuoliskon peilikuvana.¹¹⁶⁷

Kuvaohjelma

Suuren kupolin kattomaalauksia oli tarkoitus lukea lännestä lähtien. Läntisimmässä kuvassa korkeat henget (elohim) luovat maan maailman.¹¹⁶⁸ Sen yläpuolella oli kuva ihmisen aistielinten synnystä eli kuvat silmästä ja korvasta.¹¹⁶⁹ Itään päin siirryttäessä seuraava aihe oli kolmiossa, jossa kuvattiin Jehova ja lusiferinen kiusaus paratiisissa. Kolmion kärki osoitti kupolin keskikohtaa, ja itäpuolella oli ns. I-aihe: Jumalan viha ja Jumalan alakulo (Wehmut). Tämä kuvattiin silmäparina ja haikeana katseena (wehmütigen Blick) sekä alaspäin ojentuvina käsivarsina, jotka ympäröivät kuvan alaosassa esitetyn Mikaelin ja lohikäärmeen taistelun. Keskiakselilla etelä-pohjoissuunnassa oli ns. A-aihe eli seitsemän piiritanssi. (Das A – Der Reigen der Sieben) ja O-aihe eli kahdentoista piiri.¹¹⁷⁰ Pohjois- ja eteläsiivuilla kuvattiin ihmiskunnan vaiheita toisiaan seuraavien kehityskausien kautta. Steinerin mukaan ihmiskunnan alku oli ns. Lemuriassa, jossa ihminen tuli ensi kertaa maalliseen olemassaoloon. Sitä seurasi Atlantis, jossa ihmisen fyysinen ruumis kehittyi maan elämää varten. Neljä ns. jälkiatlanttista kulttuurikautta: alkuintialainen, alkupersialainen, egyptiläinen ja kreikkalais-latinalainen saivat kukin oman kuva-aiheensa.¹¹⁷¹ Alkuintialaisessa aiheessa ihmiskasvojen yläpuolelle on kuvattu seitsemän pyhää rishiä ja Plejadien tähtikuvio.¹¹⁷² Alkupersialaisen ihmisen kuvassa ihmiskasvojen vierellä valo ja pimeys asetetaan toisiaan vasten.¹¹⁷³ Egypti-aiheessa erottuu kasvojen vierellä sfinksi.¹¹⁷⁴ Kreikkalais-latinalaista kulttuurikautta kuvattiin Oidipus-aiheella (sfinksin voittaminen).¹¹⁷⁵ Peter Stebbing esittelee kupolimaa-lausaiheet Steinerin luonnosten avulla. Ehkä sen vuoksi, että varsinaisten kattomaalauksen toteutus ei täysin onnistunut.¹¹⁷⁶ Luonnokset ovat värikkäitä ja eloisia. Niissä kertova sisältö on keskeinen, esimerkiksi elohim-jumalista lähtee säteitä maahan ja itse hahmoissa, kolmiomaisen, värillisen yläosan keskeltä erottuu ihmishahmo. Lemuria- ja Atlantis-aiheissa hahmot ovat siivekkäitä. Kuvista puhuessaan Steiner keskittyi niiden sisältöön ja ihmisen kehitysvaiheiden selittämiseen. Luonnoksiin oli myös kirjoitettu väriohjeita. Kuvaohjelman voi rinnastaa esimerkiksi keskiaikaisen kirkon kuvaohjelmaan, koska samaan tapaan kuin kirkon seinillä kuvattiin raamatun kertomuksia, tapahtumia ja henkilöitä näidenkin kuvien

1167 Stebbing 2011, 26.

1168 Stebbing 2011, 37. Lainaus Steinerin esitelmästä: 30.12.1921.

1169 Sama, 38. Lainaukset Steinerin esitelmistä 29.12.1918 ja 28.12.1921. Steinerin mukaan silmä oli kuva silmän sisäisyydestä (mikrokosmisesta silmästä). Kuva oli Steinerin mukaan yritys luoda väristä se, mitä silmä kokisi katsoessaan itseään pimeässä.

1170 Stebbing 2011, 39, 44–45. Lainaukset esitelmistä: 24.10.1914, 30.12.1921.

1171 Stebbing 2011, 40–41. Lainaukset Steinerin esitelmistä: 28.8.1921, 24.10.1914. Steinerin käsitys maailmanhistoriasta ja eri kulttuurikaudesta, ks. Steiner, Antroposofinen hengentiede.

1172 Sama, 40. Seitsemän rishiä inspiroivat muinaista intialaista, ja kuva viittasi gurun ja oppilaan suhteeseen.

1173 Sama, 41. Muinaisessa Persiassa auringonvalo taisteli pimeyttä vastaan.

1174 Sama, 42 Egyptiläis-kaldealainen kulttuuri alkoi siirtyä fyysiselle tasolle, mutta henkiset astrologiset asiat vielä läpäisivät sen.

1175 Sama. Kreikkalaislatinalaisen ihminen edusti rationaalisempaa mieli/sielukulttuuria; sfinksin arvoitus oli ratkaistu ja sfinksi putosi kuiluun (ihminen kalliolla kuvassa).

1176 Steiner (1921) 2017, 74. Steinerin mielestä niissä ei täysin onnistuttu: "Bei der Ausmalung des großen Kuppelraums ist das noch nicht vollständig gelungen, aber bei der Ausmalung des kleinen Kuppelraums, da ist dasjenige in einem gewissen Grade versucht zu verwirklichen, was ich eben eine Person in meinen Mysteriendramen ausdrücken ließ über die neue Malerei: daß die Form der Farbe Werk sein soll, das heißt, daß man wirklich sich aufrufen soll zum totalen Empfinden der Farbenwelt als solcher."



39 Osa pienen kupolin kattomaalauksesta.

tarkoitus oli kertoa maailmanhistoriasta antroposofisen käsityksen mukaan. Voimakkaat ja kirkkaat värit liittävät maalaukset omaan aikaansa, 1900-luvun alkuun.

Pienen kupolin itäosaan maalattiin ihmiskunnan edustaja, hahmo, joka tulkitaan Kristukseksi, hänen alapuolelleen Ahriman ja yläpuolelle Lusifer, mikä on sama teema kuin maalauksen alle suunnitellussa puuveistoksessa.¹¹⁷⁷ Steinerin mukaan Ahriman ja Lusifer vaikuttivat ihmisessä polariteetteina: Lusifer pyrkii vieraannuttamaan ihmisen elämästä ja maailmasta, johdattaa haaveksintaan ja tekee ihmisen juurettomaksi.¹¹⁷⁸ Ahriman taas kuvataan siten kuin ihmisessä olisivat läsnä vain vanhentavat, sklerotisoivat, kalkkeuttavat voimat ja vastaavasti sielullisesti ne, jotka tekevät ihmisestä materialistin, poroporvarin ja pedantin.¹¹⁷⁹ Kristushahmon oikea käsi osoitti alas ja vasen ylös, mitä Steiner kuvasi ruumistuneen rakkauden asennoksi Ahrimanin ja Lusiferin välissä. Hän selitti, ettei kumpikaan hahmoista suunnannut Kristus-hahmoon aggressioita. Lusifer syöksyi alas, koska se ei kestänyt olla Kristus-hahmon lähellä, ei siksi että Kristus olisi syössyt hänet alas. Kristuksen kädestä lähtevät salamet ympäröivät Ahrimanin, koska tämä vetää niitä puoleensa omasta kärsimyksistään johtuen.¹¹⁸⁰

Pienessä kupolissa kuvattiin ihmiskunnan kehitys sielun kannalta, Steinerin mukaan sisäisesti, ei ajallisesti.¹¹⁸¹ Siksi pohjois- ja eteläsivuilla esitettiin eri kulttuurikaudet ja niiden innoittajat. Ne oli maalattu näyttämöllä olleiden istuinten yläpuolelle. Samat aiheet olivat molemmilla puolilla kupolia. Lähimpänä ihmiskunnan edustajaa olivat enkelin ja kentau-

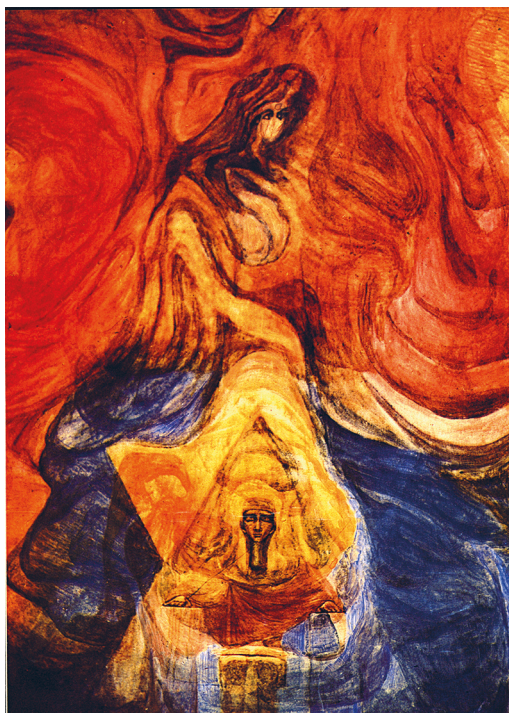
1177 Steiner (1921) 2017, 76. Näiden kahden hahmon nimeämistä hän piti tarpeellisena, koska ne tulevat hengentieteessä jatkuvasti esiin. Kyse ei ollut epämääräisestä mystiikasta, vaan terminologian tarpeellisuudesta. Nämä polariteetit ovat jatkuvasti läsnä jokaisessa ihmisessä.

1178 Steiner (1921) 2017, 76. "/.../was in ihm immerzu nach der schwärmerische falschen Mystik, falschen Theosophie hinstrebt, was immer über seinen Kopf hinaus streben will nach dem Unwirklichen, Bodenlosen, nach dem nebulosen/.../"

1179 Steiner (1921) 2017, 79. "/.../ wie wenn in dem Menschen nur vorhanden wären die alternden Kräfte, die sklerotisierenden, die verkalkenden Kräfte oder seelisch dasjenige, was dem Menschen zum Philister, Pedanten, Materialisten macht, was in ihm liegt, indem er rein intellektualisierendes Wesen ist. Hätte er eben gar kein Herz zu seinem Seelenleben, sondern nur Verstand, dann würde er diese Physiognomie darbieten."

1180 Steiner (1920) 2016, 129. "/.../so ist das nicht deshalb, weil etwa Blitze geschleudert werden von der Christusgestalt, sondern weil gewissermaßen durch ihre eigene Seelenverfassung diese ahrimanische Wesenheit die Blitzstrahlen zur eigenen Qual aus der verkörperten Liebe herauszieht."

1181 Steiner (1920) 2016, 77. "Es ist also seelisch in diese kleine Kuppel die wirkliche Entwicklung der Menschheit hineingemalt, allerdings nicht zeitlich, das werden sie gleich sehen, sondern innerlich."



40 Egyptiläinen vihitty pienen kupolin kattomaalauksessa.

rin kuvat, ja niiden alapuolella oli tulevan slaavilaisen kulttuurikauden¹¹⁸² edustaja yhdessä varjonsa ja ruusuristin kanssa. Seuraavaksi oli kuvattu persialais-saksalainen vihitty hengenlapsen kanssa. Niiden yläpuolella leijui kaksoiskentauri alkupersialaisen dualismin innoittajana ja sen yläpuolella Ahriman ja Lusifer.¹¹⁸³ Seuraavana esitettiin egyptiläinen vihitty ja hänen yläpuolellaan leijuvista innoittajista, saattoi erottaa Isis-hahmon. Nämä oli maalattu tummemmilla punaruskeilla sävyillä. Kolmannella valtaistuimella istui eräänlainen Athene, yläpuolella innoittajat ja niiden edessä Apollo (Orfeus) lyyransa kanssa. Athene oli maalattu ruskeanoranssilla ja keltaisella, millä Steiner kertoi tavoitelleensa kreikkalaisen tietoisuuden ja havaitsemisen kokemusta. Apollo, eräänlaisena enkelihahmona, oli maalattu heleällä keltaisella, jolla hän tavoitteli sädehtivää luonnetta.¹¹⁸⁴ Neljäntenä oli oman aikakauden edustaja, luuranko kirja kädessään. Sen yläpuolella Faust-hahmo tarkastelemassa kirjaa, johon oli kirjoitettu "Ich" (minä, tässä kuitenkin JCH, mikä viittasi Kristukseen). Ylinnä oli innoittaja ja käsi, jonka oli tarkoitus ilmaista jatkuvaa luomisvoimaa. Sen alla oli hengenlapsi, jota Faust osoitti kädellään. Steiner kertoi (1921) ettei ollut suunnitellut kaikkia aiheita piirtämällä, vaan oli aloittanut esimerkiksi tämän kohdan oranssin värin eri vivahteilla, joista lapsi oli tekemisen myötä syntynyt. Hän oli rajannut oranssin sinisellä ja siihen oli syntynyt hahmo, jonka olemuksen Steiner sanoi noutaneensa kokonaan väristä.¹¹⁸⁵ Koska hän oli havainnut,

1182 Ks. Steiner, Antroposofinen hengentiede. Kulttuurikaudet Steinerin mukaan: alkuintialainen, persialainen, egyptiläiskaldealainen, kreikkalaislatinalainen, 5. oma aika ja tuleva (6.) olisi slaavilainen kulttuurikausi.

1183 Steiner (1920) 2016, 78. "Denn dasjenige, was in den Menschen hereinfließt aus dem Inspiriertwerden durch das duale Prinzip, das könnte nicht ertragen werden, es würde einen innerlich ertöten, wenn man nicht fortwährend den Blick hätte auf das verjüngende, das Kindhafte."

1184 Steiner (1921) 2017, 76.

1185 Steiner (1921) 2017, 74–75. "Mir kam es beim Ausmalen dieser kleinen Kuppel nicht darauf an, diese oder jene Motive zu zeichnen, an die Wand zu bringen, mir kam es darauf an, daß zum Beispiel hier ein Orangefleck in verschiedenen Nuancen des Orange ist: aus diesen Farbennuancen ergab sich die Gestalt des Kindes. Und hier kam es mir darauf an, daß sich das Blau angrenzte: da ergab sich mir die Gestalt, die Sie gleich sehen werden. Es ist durchaus die Gestalt, das Wesenhafte, ganz aus der Farbe herausgeholt. Hier findet sich also ein fliegendes Kind in Orange-Nuance, /.../ daran kann ich eigentlich gar nichts sehen, das muß ich farbig sehen. Denn es ist eben durchaus aus der Farbe heraus empfunden und gedacht und gemalt."

ajatellut ja maalannut oranssin lapsen värinä, se hänen mielestään olisi pitänyt myös nähdä värinä. Hän selitti muotoilleensa modernin ihmisen tietoisuuden ongelman sinisen värin kokemuksesta. Faust 1500-luvun ihmisenä ja kirjan kanssa kuvasti tietoisuuden syn-
tymistä, mikä kuvassa asettui tietoon pyrkivän ihmisen, syntymän (lapsi) ja kuoleman (luu-
ranko) viereen.¹¹⁸⁶

Kattomaalausten voimakkaat värit ja muodot sekä aiheiden yksinkertainen esitystapa liitti maalaukset ekspressionistiseen kuvataiteeseen. Siihen liittyi myös kuvaohjelma: laajan kosmisen näyn tavoittelu ihmiskunnan ja maailman historiasta. Useat ekspressionistiset taiteilijat kokivat valmistelewansa tulevaa hengen aikakautta, jolloin materialismiin ja itsekkyyteen perustuva aika ylitettäisiin. Uuden aikakauden ja uuden ihmisen arvoja olisivat vapaus, veljeys ja tasa-arvo. Ekspressionistiseen kuvastoon kuuluivat kuitenkin myös ihmisen kärsimyksen, köyhyyden, brutalisoitumisen ja yksinäisyyden kuvaaminen.¹¹⁸⁷ Tätä kuvastoa Goetheanumista ei löydy.

Ekspressionismi politisoitui ja esimerkiksi taidekriitikko Herbert Kühn (1919) rinnasti ekspressionismin sosialismiin: molemmat huusivat ainetta, epähenkevyyttä, koneita ja keskittämistä vastaan ja jumalan, hengen ja ihmisessä olevan inhimillisyyden puolesta.¹¹⁸⁸ Goetheanumin kattomaalausten eetos perustui hengen ja henkisyyden arvoihin, siinä mielessä ne osaltaan haastoivat materialistisen taiteen ja yhteiskunnan arvoja. Eettistä sisältöä edustivat maalausaiheissa myös teemat valon ja pimeyden kohtaamisesta sekä paholaisten (Lusifer, Ahriman) käsittely suhteessa Kristukseen. Värimuotojen käsittelyä voi luonnehtia abstrahoivaksi, mutta koska aiheet olivat figuratiivisia ja värilläkin representoitiin henkeä, ne eivät olleet abstrakteja, joten maalauksissa ei toteudu esimerkiksi Wassily Kandinskyn ajatus siitä, että juuri abstraktilla taiteella olisi johtava rooli, kun dekadentti materialistinen kulttuuri muutettaisiin suuren henkisyyden aikakaudeksi.¹¹⁸⁹ Paul Schmidt (1878–1955) kirjoitti *Der Sturm* -lehdessä 1912, että ekspressionistit olivat vapauttaneet värin assosiatiiviset arvot ja että värin hohde/loiste näytti suoraan maalauksesta saatavat henkiset arvot. Hän uskoi, että muotoa yksinkertaistamalla, kirkkaiden värien kontrasteilla ja maalauksellista tekstuuria painottamalla taiteilija saattoi välittää universaaleja kosmisia tunteita tarkkojen yksityiskohtien sijaan. Muuten Schmidtin mielestä ekspressionisteja yhdisti oikeastaan vain se, että he olivat sysänneet syrjään kaikki vaatteet tehdä ”oikein”.¹¹⁹⁰

Gustav Hartlaub tarkasteli teosofian paralleelleja ekspressionismin kanssa. Hän (1917) piti selvänä, että esteettisellä tasolla tapahtui okkultteja ilmiöitä vastaavia asioita, jotka vähitellen kasvattivat uutta ja laajentunutta tietoisuutta. Hän ei halunnut käsitellä teosofisia sisältöjä laajemmin, mutta totesi kuitenkin, ettei niillä ollut mitään tekemistä spiritismin, telepatian tai vastaavien okkulttien operaatioiden kanssa, joita hän piti epärelevantteina ilmiöinä. Hartlaub tunnisti esimerkiksi Steinerin ajatusten metafysisen yhtäläisyyden sellaisiin aika-laishavaintoihin kuin, että uppoutuminen sisäiseen minuuteen oli tullut luovaksi. Hänestä tuli kiinnostava huomiota rooliin, mikä tällaisella atavistisella ja itse halutulla tietoisuuden muinaisten tilojen muistamisella oli ekspressionistien tuotannossa ja toisaalta kehittyneillä

1186 Steiner (1921) 2017, 75. Lentävä lapsi presentoi antiteesin kuolemalle, ja Steinerin mukaan kuolema, etsivä ihminen ja täysin elävä lapsi kuvastivat viidennen kulttuurikauden vihkimystä.

1187 Ks. Dube 1997, 16. Maalausten ihanat maisemat ja kylpevät ihmiset jäivät sivuun. Odotus sodasta puhdistavana ja uusien mahdollisuuksien antavana särkyi pian sodan alettua.

1188 Kühn (1919) 1995, 178. Kühn tuli tunnetuksi esihistorian tutkimuksesta, hän toimi kuitenkin joitakin vuosina toimittajana ja taidekriitikkona. (1919–1921). Hänen väitöskirjansa (1918) käsitteli nykytaidetta. *Die psychologischen Grundlagen des Stilwandels der modernen Kunst*.

1189 Ks. Kandinsky (1911), *Über das Geistige in der Kunst*.

1190 Washton-Long 1995, 14. Sit. Paul Ferdinand Schmidtin, Magdeburgin Kaiser Friedrich museon kuraattorin, kirjoitusta *Der Sturm* -lehdessä vuodelta 1912.

teosofeilla. Hän vertasi ja löysi yhteyksiä Franz Marcin ”kosmisen” eläinmaailman maalauksilla Steinerein kokemuksiin eteerisellä ja astraalisella tasolla. Hän arveli, että teosofit saattaisivat pitää Munchin ja Kokoschkan henkisiä muotokuvia, Kleen astraalista värimaailmaa ja Chagallin myyttisiä unia okkultissa mielessä selvänäköisinä, samoin kuin Kandinskyn tapaa kokea veden, ilman ja maan elementaariset aspektit sisäisinä väreinä. Hänestä näytti siltä, että väri oli teosofeille suora henkisten olemusten manifestaatio astraalitasolla. Se miten taiteilija esteettisellä alueella suuntasi huomionsa fyysisestä objektista ja visuaalisesta sisällyöstä ”näkemään” sisäisesti sen sielun, oli hänen mielestään juuri sitä mitä initioitunut tekivät värikkään astraalisen selvänäköisyyden tilassa. Hartlaub totesikin, että taiteilijat olivat joko tietoisesti tai tiedostamattaan teosofeja, eikä heidän siihen sen enempää pitänyt pyrkiäkään. Hän käsitti monien modernien taiteilijoiden tietoisien primitivismien yrityksenä päästä eroon objektista sen tieteellisesti erityisessä, ulkoisessa muodossa ja korvata se henkisellä symbolilla. Hartlaubin mukaan ekspressionistinen runous ja taide tarjosivat aikansa neognostilaiselle orientaatiolle analogisen ilmaisun. Hän myös ennusti ekspressionismin palvelevan preludina uudelle uskonnolliselle monumentaalitaiteelle.¹¹⁹¹

Steiner oli sanoutunut irti ekspressionistisesta taiteesta, mutta piti sen visioon pyrkimistä oikean suuntaisena, mutta puolitiehen jäävänä.¹¹⁹² Hartlaubin ja Steinerein käsitykset taiteellisesta luovuudesta olivat osin yhteneväisiä. Erottavana asiana oli kuitenkin se, että Hartlaubille taide oli keskeisintä, kun taas Steinerille eri taidemuodot loppujen lopuksi palvelivat hengenmaailman tavoittamista.

Goetheanumin kattomaalauksiin voi soveltaa myös Adolf Behnen käsitystä ekspressionismista, mikä ei tarkoittanut pseudogoottilaista tyyliä, sentimentaalista runoutta tai sokeista maalausta, vaan ”intohimoa presentaatiossa, mielikuvituksen paloa ja hengen ankaruutta”.¹¹⁹³ Aikalaiset tavoittivat ekspressionismista olennaisen, sillä samaan tapaan sitä on kirjoitettu vuosikymmenten ajan: Joan Weinstein (1997) määrittelee ekspressionistisen maalaustaiteen piirteiksi kulmikkaat linjat ja viivat, pyrkimyksen tuoda esiin luonnon kätkeytyä, sisäistä ja henkistä puolta voimakkain värein ja ristiriitaisin soinnuin. Hänen mielestään kyse on syvällisistä, jopa kosmisista sisäisistä muodoista, ja erityisesti sodan (1. MS) lopulla maalauksiin alkoi tulla uskonnollisia aiheita.¹¹⁹⁴

Steinerin värikäsitys

Ensimmäisen Goetheanumin rakentamisaikana Steiner luennoi värikäsityksestään rakennustyöhön osallistuville. Hänelle värit olivat eläviä ja virtaavia, ja ihminen saattoi luoda niihin elävän suhteen. Ihmisen sielu voisi ikään kuin elää virtaavassa värien meressä ja kokea

1191 Hartlaub (1917) 1995, 93–94.

1192 Steiner (1923) 2002, 104. ”Ohne diese Beziehung zu dem Geistigen gibt es kein Künstlerisches. Daher ist in unserer Zeit dieses Streben im Impressionismus und Expressionismus, nun wiederum zum Geistigen zurückzukehren. Wenn das auch vielfach ungeschickt ist, wenn das auch vielfach ein bloßer Anfang ist, so ist es dennoch mehr als dasjenige, was unkünstlerisch mit dem Modell in einer roh naturalistischen Weise arbeitet.”

Steiner (1918) 1985 a, 100–101. ”Befriedigung zu schaffen für das, was eigentlich Vision werden will, aber in der gesunden Menschennatur nicht Vision werden darf, das wird immer mehr oder weniger zur expressionistischen Kunstform werden, wenn man auch auf das Schlagwort nicht viel zu geben braucht. Und dasjenige, was geschaffen werden soll, um wiederum das zusammenzufassen, was man in seine sinnlich-übersinnlichen Bestandteile in irgendwelcher Form aufgelöst hat, oder aus dem man das unmittelbar sinnliche Leben ertötet hat, um selbst ihm einzuhauchen übersinnliches Leben, wird zur impressionistischen Kunstform führen. /.../ Diese beiden Bedürfnisse der menschlichen Seele sind immer die Quelle der Kunst gewesen, nur dass durch die allgemeine Menschheitsentwicklung in der unmittelbaren Vergangenheit, ich möchte sagen, das erste expressionistisch, das zweite impressionistisch verfolgt wird.”

1193 Behne (1914) 1995.

1194 Weinstein 1997, 35–39. Luonnehdinnassaan siteerasi Franz Marcin artikkelia vuodelta 1912.

värin sisäisen elämän voiman. Tässä ei Steinerin mukaan tarvittu värisymboliikkaa, vaan tuli löytää värin sisäinen olemus, samaan tapaan kuin löydetään ihmisessä oleva nauru ja naurun sisäinen voima.¹¹⁹⁵ Hän kuvasi värin kokemista: punainen väri tulee kohti, aggressiivisesti ja hyökkäävästi. Sininen taas etääntyy, jättää kokijan ja voi synnyttää kaipauksen. Steinerin mielestä väriin eläytyminen edellytti ihmisen siirtymistä levosta liikkeeseen: muoto ilman väriä pysyy paikoillaan. Vasta värin voimasta muoto siirtyy sisäiseen liikkeeseen ja mukaan henkisen maailman pyörteisiin.¹¹⁹⁶ Hänestä oli tärkeää ymmärtää, ettei väri koskaan kuulunut pelkästään yksittäiseen muotoon, vaan oli yhteydessä ympäristöön, oikeastaan koko maailmaan.¹¹⁹⁷ Ja ihminen loisi uutta taidetta vasta, painotti Steiner, kun hän oppisi syventymään ja uppoutumaan elementaariseen, elävään maailmassa.¹¹⁹⁸ Hänelle väri oli luonnon ja koko kosmoksen sielu, elämällä mukana värissä ihminen olisi osallinen tähän sieluun.¹¹⁹⁹

Uusi aika taiteessa tarkoitti Steinerille luopumista imitatiivisesta taiteesta. Se oli hänen käsityksensä mukaan saavuttanut huippunsa jo Rafaelissa ja Michelangelossa. Uutta olisi päästä tietoisesti henkiseen maailmaan ja tuoda sieltä ”kosmoksen maailmanmerestä” virtaavat muodot ja värit.¹²⁰⁰ Steiner arvosteli aikansa taiteilijoiden subjektiivisia näkökulmia, maailman tarkastelua omasta erityisestä näkökulmasta ja nähdyn muotoilua oman temperamentin mukaisesti. Tällaista hän piti psykologisena maailmankatsomustehtävänä tai historian tarkastelutehtävänä, ja taiteilijoita ikään kuin ongelmanratkaisijoina, kun taiteessa hänen mielestään oli olennaisin miten-kysymys.¹²⁰¹ Hän kielsi teorian, abstraktien ajatusten, symboliikan tai allegorioiden tarpeen, koska päämääränä oli tavoittaa maailmankatsomuksessa elävä sielun substanssi. Tosin myös hengentieteeseen suhtauduttiin, hänen varoitte- luistaan huolimatta, teoreettisesti ja abstraktisti.¹²⁰²

Taiteen uudistamista käsitellessään Steiner osallistui vanhaan kiistaan *disegnon* ja *coloriton* välillä ja otti voimakkaasti kantaa *coloriton* puolesta.¹²⁰³ Hän vertasi maalausta, jossa piirtämisellä oli keskeinen rooli, rakennukseen, josta rakennustelineitä ei ollut otettu pois. Hänen mielestään piirtäessään taiteilijan oli ilmaistava enemmän kuin mihin luonto pysyy, mutta samalla pidettävä mielessä, että suhteessa luontoon piirtäminen jäisi aina korvikkeeksi, eikä koskaan tavoittaisi luontoa, saati ylittäisi sitä.¹²⁰⁴ Kun taas maalaukseen väri toi sellaista, mitä ei ollut lainkaan luonnossa tai oli ollut vain hetken. Värin taiteessa kuului huomioida koko ympäristö, maailmankaikkeus, eikä maalata vain yhtä olentoa tai kohdetta.¹²⁰⁵

1195 Steiner (1914) 1982, 101–102. Steinerin käsityksen mukaan minuuden kehityksen myötä ihminen oli siirtynyt virtaavasta värimerestä minä-tarkasteluun. Uuden ajan tehtävänä oli sielun henkistäminen ja tien löytäminen takaisin värimereen ja väriäaltoihin. Tarkoitus oli, että väreihin uppoudutaan.

1196 Sama, 103. Hän ehdotti kahden värikuulan ajattelemista.

1197 Sama, 103–104. Muotoa värittäessä tuli tuntea, että värillä sielullistaa muotoa. Värin vaihtumisen toiseksi saattoi myötäelää sielussaan. Maalatessaan taiteilijoiden tuli uppoutua elementtien, ilman, veden ja valon elämään. Nyt ne useimmiten maalattiin kuolleina. Syventymällä elementtien elämään ihmisen sielu ja henki liittyisivät ulkoiseen maailmaan ja ilmaisisivat tätä taiteessaan, mikä olisi uutta taidetta.

1198 Sama, 105.

1199 Sama, 106.

1200 Sama, 96, 105. Taiteilijan tuli etsiä muotojen ja värien yhteys sisintä sielua liikuttavaan ja hengessä elävään, kuten esim. Rafaelin aikana. Steinerin mukaan tuolloin madonna eli niin Rafaelissa kuin oppineissa, maanviljelijöissä ja käsityöläisissä.

1201 Sama, 100.

1202 Sama, 105.

1203 Ks. von Bonsdorff 2012, 43 ”/.../ the ancient battle between *disegno* (which covers both ‘drawing’ and ‘design’) and *colore* (which includes pictorial colouring, painterly handling and the pigments and media that create it) /.../ ” Päinvastoin kuin Steiner Lauweriks näyttää olleen *disegnon* kannalla.

1204 Steiner (1914) 2011, 7.

1205 Sama.

Kuitenkin väri tarvitsi aina kantajansa, jossa se havaittiin. Poikkeuksena tästä Steiner mainitsi sateenkaaren, joka yhdisti taivaat ja henkisen maahan, koska sateenkaareissa ei nähty väritettyä taivasta, vaan värit sellaisinaan.¹²⁰⁶

Steiner ajatteli, että taiteessa väri tuli vapauttaa fyysisen tason ehdoista ja etsiä värin luovaa elementtiä. Hän kertoi, että tähän pyrittiin kattomaalauksissa: niissä ei tavoiteltu objekteihin kiinnittynyttä fyysistä väriä, vaan sielun elämää väreissä.

Steiner kuvaili, miten ihminen eläessään värissä, esimerkiksi sinisessä, voisi huomata, että väristä nousi hahmoja, jotka antaisivat ilmaisun universumin sielulle. Siten värin luovasta elementistä syntyisi maailma, joka eriytyisi sisäisesti, ja niin väristä syntyisi muotoja ja siten muoto olisi värin työtä.¹²⁰⁷ Hän selitti, että näin värin kautta ihminen saattoi osallistua maailman luovaan elementtiin. Tässä katsannossa väri ei vain peittänyt pintaa, vaan ohjaisi ihmisen kosmokseen ja yhdistäisi kosmoksen elämään. Hän uskoi, että identifioitumalla väriin, joka ottaisi muodon, voisi tuntea sen, mikä eli ihmiskunnan evoluutiossa. Steiner halusi, että kattomaalauksissa väri vapautettaisiin objekteista ja kyse olisi maalaamisen henkistämisestä.¹²⁰⁸

Steiner piti (1920) aikakautensa tarpeena maailmankatsomuksen henkistämistä, sen myötä pitäisi myös maalaustaiteeseen tulla uusi eetos. Tämän eetoksen tunnistaminen edellytti kuitenkin aavistusta siitä, että maailman jokainen osa presentoi jotakin luovasta kokonaisuudesta. Hän arvioi, että jos ihminen kykenisi tuntemaan värin maailman sensitiivisesti, hän löytäisi siitä jotakin maailmaa luovaa.¹²⁰⁹ Hän rinnasti kasvillisuuden syntymisen merestä kaiken elävän kasvamiseen värimaailmasta. Hän selitti, että ihmisten pitäisi oppia ajattelemaan väreissä ja muodoissa samoin kuin ajatellaan käsittein ja ideoin; tulisi oppia elämään väreissä ja muodoissa.

Steiner puhui värien moraalisesta kokemisesta tammikuussa 1915. Hänen käsityksensä mukaan tulevaisuudessa ihmisen sielu kokisi värin moraalishenkisesti, kun ihminen voisi kokea ulkoisten värivaikutusten lisäksi sen, mikä värin taustalla ilmaisee itseään värissä.¹²¹⁰ Tässä ei ollut kysymys varsinaisesti maalaukseen liittyvistä väreistä, vaan eräänlaisista meditaatioharjoituksista.¹²¹¹ Väriin syventymällä ja eläytymällä voi Steinerin mukaan kokea aistittavaan liittyvät moraalishenkiset olennot.¹²¹² Steiner piti 1921 kolme luentoa värien olemuksesta perusteina hengentieteelliselle väriopille, jota voitaisiin soveltaa taiteen tekemisessä.

1206 Sama, 8.

1207 Sama, 8.

1208 Sama, 8–10.

1209 Steiner (1920) 2011, 117–118. Väri halusi tulla ihmisten sisäisten voimien kautta olemisen maailmaan. Kuitenkaan ei riittänyt tunne yhdestä väristä, koska se todistaisi vain ihmisen ja värin suhteesta (sininen sai tuntemaan vetoa, kaipuuta tulla vedetyksi tilaan, missä väri ilmeni; punaisesta taas tuli vaikutelma hyökkäyksestä ja tarve puolustautua jotakin vastaan). Jokainen väri kutsui esiin erilaista muotoa ja kyse oli siitä, miten värit vaikuttivat toisiinsa ja tässä vuorovaikutuksessa tulisi ilmaista koko maailma. Tämän voisi aistia, jos käsittäisi värit kuin meren nousevina ja laskevin aaltoina.

1210 Steiner (1915) 1990, 99–100.

1211 Steiner (1915) 1990, 100. "Wir nehmen einfach den Fall, daß wir unseren Blick auf eine gleichmäßig in stark zinnoberigem Rot leuchtende Farbenfläche richten, und wir nehmen ferner an, daß wir dazu gelangen, alles übrige, das um uns herum ist, zu vergessen, uns zu konzentrieren ganz auf das Erleben dieser Farbe, so daß wir diese Farbe nicht bloß als etwas vor uns haben, das auf uns wirkt, sondern so, daß wir diese Farbe als etwas haben, worin wir selber sind, daß wir eins werden mit dieser Farbe. Wir werden dann gleichsam die Empfindung haben können: Du bist jetzt in der Welt, du bist selbst in dieser Welt ganz Farbe geworden, das Innerste deines Seelenwesens ist ganz Farbe geworden, wo du auch hinkommen magst in der Welt mit deiner Seele, wirst du als roterfüllte Seele hinkommen, du wirst überall in Rot, mit Rot und aus Rot leben. - Dies aber wird man bei intensivem Seelenleben nicht erleben können, ohne daß die entsprechende Empfindung übergeht in ein moralisches Erleben, in wirkliches moralisches Erleben."

1212 Steiner (1915) 1990, 99–104.

Värioppi perustui Goethen väriopin edelleen kehittämiseen.¹²¹³ Hänen lähtökohtanaan oli värien kokeminen, ja hän erotteli ns. kuvavärit: vihreä, persikankukanväri, valkoinen ja musta ja ns. loistevärit: keltainen, sininen ja punainen.¹²¹⁴ Hän käsitteli värin kokemista, värien vuorovaikutusta, maalaustapaa kullekin värille sekä sitä, miten värit kiinnitettäisiin materiaan.¹²¹⁵ Nämä luennot ovat vaikeatajuisia ja oikeastaan edellyttäisivät kokeilua väreillä ja esitetyn tarkistamista käytännössä. Antroposofisen liikkeen piirissä on järjestetty maalaustaiteen opetusta eri puolilla maailmaa perustuen näihin väriajatuksiin. Steinerin luennot taiteesta ja väristä olivat jossain määrin tunnettuja, ja kuulijat/lukijat ammensivat niistä eri tavoin omiin käsityksiinsä. Myös tulkintoja värien ja taiteen henkisydestä tehtiin monin tavoin teosofien ja Steinerin ajatuksia soveltaen.¹²¹⁶

Värilasi-ikkunat

Ensimmäiseen Goetheanumiin tehtiin yhdeksän kolmiosaista (3,7 m – 4,4 m) lasi-ikkunaa, kahdeksan katsomoon ja yksi länsipäätyyn. Ne tehtiin läpivärjätystä, yksivärisestä lasista. Värit vaihtuivat länsipäädyssä suuresta punaisesta ikkunasta vihreään, siniseen, violettiin ja roosaan. Ikkunoiden läpi siilautuva valo väritti huonetilaa ja kokemusta on kuvattu kuin astumisella värimereen tai kokemuksena olla kokonaan väriin kietoutuneena.¹²¹⁷ Lasi-ikkunoissa kuvattiin hengen kokemiseen johtavaa koulutustietä, ns. vihkimystietä, Steinerin luonnosten pohjalta.

Taiteilija Assja Turgenieff (1890–1966) kaiversi kuvat lasiin. Hän oli tullut Dornachiin 1914 puolisonsa Andreij Belyin kanssa tehtäväänsä juuri lasikaiverrus.¹²¹⁸ Turgenieff piti Steinerin luonnoksia lasi-ikkunoihin kömpelyydessään lähes lapsenomaisina, mutta lähemmin tarkasteltuna kuitenkin suurina ja aina uutta tarjoavina. Hän aloitti lasityöskentelyn 1916, jolloin Steiner ohjeisti häntä niin, ettei aiheisiin saanut tuoda mitään itsestä.¹²¹⁹ Assja Turgenieff teki luonnoksia ja Steiner korjasi niitä. Hän yksinkertaisti joitakin aiheita ja edellytti, että kai-verretut viivat kulkisivat aina samaan suuntaan. Henkiseen kuuluvat, kuten tähdet, tuli esittää terävämpinä ja sielulliset taas pehmeämmin niin, että muodot liukuivat taustaan. Turgenieffin mielestä ratkaisu käsitellä esim. valoa ja pimeyttä ylhäältä oikealta vasemmalle alas suuntautuvien viivojen, antoi muodoille ilmavan ja veistoksellisen luonteen. Samalla kun piirtämistekniikka toi esiin kolmiulotteisuutta, se myös painotti kuvan litteyttä.¹²²⁰

Pohjoispuolen vihreässä ikkunassa kuvatus ”Painovoiman hengen” Turgenieff oli tehnyt liian iloisien näköiseksi. Steinerin mukaan kyseessä oli kuitenkin niin suuri herra, että sen

1213 Zander 2007, 449–450. Goethe piti luonnontieteellisiä teoksiaan, *Zur Morphologie* ja *Zur Farbenlehre*, tärkeämpinä kuin kaunokirjallisia. Hän oli hylännyt Newtonin väriteorian, eikä väri ollut hänelle analyyttisen tieteellisen ajattelun objekti, vaan subjekti, fundamentaalinen ilmiö. Väri oli ”Taten des Licht, Taten und Leiden”. Goethe painotti ihmisen näkökykyä teknisten laitteiden ja kokeiden sijaan. Hänelle valo oli ”elämän ikuinen kaava”, hän kirjoitti valon puhtaudesta ja totuudesta ja sen pyhitetystä ymmärtämisestä.

1214 Steiner (1921) 1991, 23–54. Vihreä oli elämän kuollut kuva, persikankukanväri sielun elävä kuva; valkoinen/valo hengen sielullinen kuva; musta kuoleman henkinen kuva. Nämä värit olivat aina kuvia jostakin, eivät todellisia. Hän erotti varjon heittävän värin valaisevista loisteväreistä. Kuvavärit vaikuttivat rauhoittavasti ja loistevärit olivat sisäisesti liikkuvia ja aktiivisia. Keltainen oli hengen loiste, sininen sielullisen loiste ja punainen elävän loistetta.

1215 Steiner (1921) 1991, 55–74.

1216 Ks. Hartlaub (1917) 1995, 92–93.

1217 Zander 2007, 1108.

1218 Assja Turgenieff-Bugajeff syntyi Moskovassa 1890 ja muutti Pariisiin 1905, missä opiskeli taidegraafiikkaa. 1909 avioitui Andreij Belyin kanssa. He tutustuivat Steineriin 1912 ja muuttivat 1914 Dornachiin rakentamaan ensimmäistä Goetheanumia. Lasi-ikkunoiden lisäksi veisti arkkitraavia ja puuveistosta. Koulutautui eurytmistiksi. Streit, Heid, Biographien Dokumentation der Forschungsstelle Kulturimpuls (verkkosivusto).

1219 Turgenieff 2011, 178.

1220 Sama, 184.

hahmossa tuli olla arvokkuutta ja vakavuutta. Steinerin tästä hengestä eri vuosina tekemiä luonnoksia tarkastelemalla Turgenieff havaitsi, miten paljon Steiner oli piirtäjänä kehittynyt (luonnosten väli viisi vuotta). Vihreässä eteläpuolen ikkunassa tehtävänä oli kuvata ihminen palavassa pensaassa. Turgenieffin mielestä hän ei ollut siinä onnistunut, vaan etsauksessa ihminen näytti hänen mielestään lähinnä sammakolta. Steiner oli todennut, että jos istui palavassa pensaassa, niin oikeastaan oli lupa näyttää sammakolta. Eteläpuolen roosanvärisessä ikkunassa henkiolento taipui nukkuvan ihmisen ylle, ja Steiner ohjasi, ettei olento saanut olla liian persoonallinen ja elävä, vaan pikemmin kaavamainen ja täysin objektiivinen.¹²²¹

Tunnettu saksalainen lasitaiteilija Wilhelm von Eiff kirjoitti lasi-ikkunoista 1925, ja hän kertoi Steinerin halunneen säännölliset lasikaiverrukset mezzotintotyylisiin. Assja Turgenieffin aiemmin käyttämässä kaiverrustekniikassa monet pienet viivat olivat tarpeen ja niiden käyttö lasissa aiheutti suuria värisävyeroja, jonka takia ikkunat eivät olleet yhdenmukaisia.¹²²² Ikkunoiden tehtävänä oli Steinerin mukaan toimia yhdyssiteinä ulkoisen ja sisäisen maailman välillä, ja ikkunoissa kuvattu tie henkiseen maailmaan, nk. vihkimystie, kulkee mikro- ja makrokosmisen maailman läpi.



41 Punainen länsi-ikkuna näyttää tien imaginatiiviseen tiedostamiseen.

Kuvat lasi-ikkunoista perustuvat Steinerin luonnoksiin. Kuvien alla olevat tekstit eivät olleet rakennuksen ikkunoissa.



42 Eteläpuolen vihreä ikkuna, tie inspiratiiviseen tiedostamiseen.



43 Pohjoispuolen vihreä ikkuna, tie intuitioon.

¹²²¹ Turgenieff 2011, 186.

¹²²² Eiff 1925.



44 Pohjoispuolen sininen ikkuna, vihkimys hengenmaailmaan.



45 Eteläpuolen sininen ikkuna, vihkimys astraalimaailmaan.



46 Eteläpuolen violetti ikkuna. Vihkimys kosmisten elämänvoimien maailmaan.



47 Pohjoispuolen violetti ikkuna, Vihkimys fyysiseen maailmaan.



48 Pohjoispuolen roosa ikkuna näyttää sielun kokemuksia, kun eteerisen näkeminen suunnataan ihmisen sisäisyyteen.



49 Eteläpuolen roosa ikkuna näyttää sielun kokemuksia, kun eteerinen näkeminen suunnataan kosmiseen maailmaan.

Näiden ikkunoiden jälkeen ihminen oli tullut pienen kupolialin kynnykselle ja Ihmiskunnan edustaja –veistoksen oli määrä sijaita salin takaosan keskellä.

Puhuessaan lännen punaisesta lasi-ikkunasta Steiner korosti, että kyse oli imaginaatiossa saadusta kuvasta eikä symbolista. Hahmon leuan alle kuvattu pyöreä aaltoviivainen muoto kuvasi kurkunpäättä, joka Steinerin mukaan oli muotoava elin henkisessä. Kuvassa ihmishahmon korvaan kuiskattiin henkisiä tosiasioita (kosmisia salaisuuksia), eikä hän halunnut sanoa asiasta enempää, koska oleellinen näkyi kuvassa. Hän kuitenkin sanoi kuvan näkyvän erilaisena henkiselle havaitsijalle kuin tavalliselle aistihavainnolle. Abstraktit ajatukset saivat kuvan Steinerin mielestä haalistumaan.¹²²³ Steiner kertoi kuvien aiheiden nousseen sielunelämästä ja niiden tarkoitus oli muuntaa ihmiskehoa. Roosan eteläikkunan vasemmassa siivessä ihminen katsoi rakennuksen portaalia ja oikeassa siivessä rakennuksen tilalla oli ihmiskasvot. Tällä hän ei tarkoittanut mystistä vaan välitöntä kokemusta: ihmisen pään muoto tunnistettiin rakennuksen syntyessä. Orgaanisesta voimasta ja ihmispään muodosta syntyi rakennuksen hahmo. Steinerin mukaan tässä tarkasteltiin sisäisesti rakennuksen metamorfoosia, joka manifestoitui ulkoisesti.¹²²⁴

Kuten edellä esitettiin, Steinerin mukaan värit olivat olemuksellaan yhteydessä ympäristön ja ympäröivän maailman henkisytyteen. Siksi lasi-ikkunat yhdistäisivät sisätilan ulkoi- seen. Ikkunat olivat yksivärisiä, mutta niiden paksuus ja valon läpäisevyys vaihtelivat. Steiner kuvasi ikkunoiden kautta havaittavaa hengen ja materian henkis-musikaalisesti jäsentyvää yhteyttä. Hän luonnehti niiden väritystä tumman valoisaksi.¹²²⁵ Steiner kuvasi lasikaiver- rusten muodostavan eräänlaisen partituurin. Vasta niiden läpi paistava auringonvalo tekisi ikkunoista taidetta. Jos auringonpaisteisena aamupäivänä meni saliin, saattoi valon vaiku- tuksesta kokea sisäisesti kuvan maailman- ja ihmisolemuksen sisäisyydestä.¹²²⁶

Lasin merkitys ekspressionismissä

Goetheanumin värillisten lasi-ikkunoiden läpi tuleva valo vaikutti voimakkaasti tilan luon- teeseen päivällä, ja niiden avulla sisätila haluttiin yhdistää henkiseen maailmaan. Ne ilmai- sevat suoraan esoteerisia sisältöjä, mutta näitä sisältöjä oli myös muiden ekspressionistien arkkitehtien lasin käytössä. Haag-Bletter on osoittanut ekspressionistien lasinkäytön ylipää- tään liittyvän pitkään esoteeriseen perinteeseen. Lasi, kristalli, vesi ja valo ovat liittyneet ark- kitehtuuriin aineettomuuteen ja toimineet transsendentin elämän metaforina.¹²²⁷ Hänestä ekspressionistien lasinkäyttö jatkoi tätä perinnettä, mukaan tuli myös romantiikan ja sym- bolismin piirteitä.

Ekspressionistien tunnetuin lasin puolesta puhuja Paul Scheerbarth työskenteli vain kir- jallisesti, joten hän ei joutunut pohtimaan käytännöllisiä ja teknisiä näkökohtia. Hän kuiten- kin uskoi lasiarkkitehtuuriin vaikuttavan ihmisen tietoisuutta kohottavasti.¹²²⁸ Paul Scheer- bart samaisti kristallin ja lasin ja näki lasirakentamisessa myös eettisiä merkityksiä.¹²²⁹ Hän oli perehtynyt islamilaiseen kulttuuriin ja sen rakentamistraditioon ja piti etuaasialaista itää

¹²²³ Steiner (1921) 2011, 190.

¹²²⁴ Steiner (1921) 2011, 194.

¹²²⁵ Steiner (1914) 1982, 72.

¹²²⁶ Steiner (1921) 2017, 81. ”/.../wirklich im Innern durch die Lichteefekte etwas von dem empfinden, was man nicht nebulos, sondern im besten Sinne Innerlichkeit nennen kann, einen Abdruck, ein Abbild der Innerlichkeit des Welten- und Menschendaseins.”

¹²²⁷ Haag Bletter 1981, 22–24. Niiden alkua oli Salomonin temppeliin liittyvissä legendoissa, Johanneksen ilmestyksen Uudessa Jerusalemissa ja sittemmin islamin arkkitehtuurissa, Graalin legendoissa ja goottilai- sissa katedraaleissa.

¹²²⁸ Haag Bletter 1995, 127; 1981, 40.

¹²²⁹ Sama, 658.

lasikulttuurin kehtona.¹²³⁰ 900-luvun arabialaisessa legendassa kerrotaan Salomon temppelin ylösnousemuksesta lasipalatsina. Salomo itse kuvataan vedenalaisten kupolien, ilmalinnojen ja kristallitalojen luoja. Myös Uutta Jerusalemiä kuvattiin lasin, kristallin, kullan ja valon kaupunkina.¹²³¹ Nämä ja keskiaikaiset Graalin temppelin kuvaukset liitettiin 1800-luvun mittaan goottilaisten katedraalien arkkitehtuuriin.

Haag Bletterin mielestä Scheerbart elvytti esoteerista romanttista traditiota, missä kristalli, lasi ja arkkitehtoninen fleksibiliteetti merkitsivät sielun kirkastumista.¹²³² Kuten on jo aiemmin todettu, Bruno Taut vaikuttui suuresti Scheerbartin lasiajatuksista ja he myös ystäväystyivät. Myös Steiner oli tutustunut Scheerbartiin Berliinin vuosinaan, muttei kuitenkaan kovinkaan paljoa arvostanut tätä. Steiner piti Scheerbartia fantastikkona, joka ei vakavissaan pyrkinyt täydellistymään henkisenä ihmisenä.¹²³³ Scheerbartin ajatuksia toi esille myös Adolf Behne, joka uskoi lasiarkkitehtuurin voivan murtaa eurooppalaisten jäykkyyden ja kovuuden. Lasi voisi muuttaa ihmisen, se oli kirkasta ja kantikasta, mutta samalla lempeää ja hellää. Behne näki uuden eurooppalaisen samanlaisena, päättäväisenä ja lujana, mutta samalla lempeänä.¹²³⁴ Steinerille värilasi-ikkunoissa oli tärkeää mahdollisuus saada lasin käsittelyn avulla esiin erivahvuisia värisävyjä. Lasimateriaalin okulteista merkityksistä hän ei juuri puhunut, eikä lasilla ollut lasi-ikkunoita lukuun ottamatta keskeistä merkitystä hänen rakennussuunnitelmissaan.

Puuveistos

Näyttämölle suunniteltua puuveistosta Steiner työsti yhdessä englantilaisen kuvanveistäjän Edith Maryonin (1872–1924)¹²³⁵ kanssa 1917–1924. Veistos on yli kahdeksan metriä korkea ja painaa noin 20 000 kiloa. Veistoksen nimi on *Der Menschheitsrepräsentant zwischen Luzifer und Ahriman* (Ihmiskunnan edustaja Lusiferin ja Ahrimanin välillä). Sitä kutsutaan yleisesti nimellä Die Gruppe (Ryhmä). Keskeinen ihmishahmo on tulkittu Kristukseksi. Tämän alapuolella luolassa oleva hahmo, Ahriman, edustaa pimeyttä ja materialismia ja yläpuolella oleva olento, Lusifer, taas pyrkii irrottamaan ihmistä maasta haaveksintaan ja unelmointiin. Steinerin mukaan ihmisen tehtävä on löytää tasapaino näiden voimien välillä. Ylimpänä veistoksessa näkyy hymyilevä hahmo, huumoria merkitsevä olento.¹²³⁶ Se veistettiin teokseen myöhäisessä vaiheessa, kun huomattiin painopisteen olevan liian oikealla. Steiner kertoi sen syntyneen kuin elementaariolennon kalliosta, ja se katsoi huumorilla kallion yli veistosryhmää. Hänestä hahmolle oli hyvät perusteet: ei ole oikein tahtoa korkeampiin maailmoihin

1230 Sama, "Der vorderasiatische Orient ist also die Wiege der Glaskultur."

1231 Haag Bletter 1981, 23, 25.

1232 Sama.

1233 Steiner 1924 (2000), 348–351. Steiner piti Scheerbartin kirjoituksia ja runoja groteskeina, ja näki niissä mielikuvituksellisen mielen etsivän henkisiä sisältöjä sielun mielikuvituksesta, ilman henkisen pohjan etsintää. Hän näki Scheerbartissa kuitenkin henkisen ihmisen, joka fantastiikasta luopumalla olisi voinut kehittyä henkisesti vaikuttavaksi henkilöksi.

1234 Fant 1977, 109–110.

1235 Maryon kuului Marie Steinerin ja Ita Wegmanin ohella Steinerin läheisimpiin työtovereihin Dornachissa. Lontoossa 9.2.1872 syntynyt Maryon opiskeli kuvanveistoa, ja 1904 hänestä tuli Royal College of Art jäsen. Hän työskenteli vuodesta 1914 lähtien Dornachissa. Suuren veistoksen lisäksi suunnitteli ns. eurytmiafiguureja ja luonnosteli ns. eurytmistien rakennuksia Goetheanumin läheisyyteen. Biemond, Edith Maryon. Biographien Dokumentation der Forschungsstelle Kulturimpuls (verkkosivusto).

1236 Fant et al. 1969, 18. Kirjassa käsitellään veistoksen kehittyminen eri luonnosten kautta. Hän käsittelee myös Maryonin ja Steinerin osuutta kussakin vaiheessa. Tekniikasta: "3–5 cm starke Platten von Ulmenholz wurden waagrecht einander zu Blöcken verleimt." Samaa tekniikkaa käytettiin muissakin rakennuksen puuosissa.



50 Steiner työstää puuveistosta.

sentimentaalisesti, koska siinä on aina sivumakuna egoismi. Steinerin mielestä sielun puh-
tauteen, jota tarvittiin, kuului aina huumori.¹²³⁷

Veistos kuvaa sitä, miten ihminen elää sisäisesti jatkuvassa kamppailussa kahden voi-
man välillä. Kaikki mielikuvituksellinen, haaveileva, mystinen ja teosofinen, mikä väärällä
tavalla pyrkii nostamaan ihmisen itsensä yläpuolelle, niin ettei hän enää elä todellisuudessa,
on toinen ääripää. Toinen taas pyrkii sitomaan ihmisen maahan, tekee materialistiksi, pel-
kästään älyllisyyteen, abstraktiin ja laskettavaan.¹²³⁸

Kun rakennus paloi, ei puuveistosta vielä ollut ehditty viedä paikoilleen, joten se sääs-
tyi tuhoutumiselta. Veistos oli tarkoitus sijoittaa näyttämön takaseinälle sille muotoiltuun
paikkaan. Sen kohdalla olevassa arkkitraavissa muodostui Steinerin mukaan synteesi pienen
kupolin kapiteelien ja arkkitraavien muodoista. Itse veistos taas voitiin käsittää synteettisesti
yhteenvedonä koko rakennuksesta.¹²³⁹ Hän piti veistosta ihmisen itsetuntemuksen represen-
taationa: ihminen kamppailee sielussaan haaveellis-mystisen ja pedanttis-materialistisen
välillä. Kun se sijaitsi rakennuksen keskikohdassa, kehoitus itsetuntemuksesta kaikuksi kat-
somoon kuvallisplastisesti.¹²⁴⁰

1237 Steiner (1918) 1991, 316–317.

1238 Steiner (1920) 2016, 128. "Das andere, was seelisch im Menschen ist und zu überwinden ist durch
inneren Kampf, ist das, was ihn immerfort an den Boden zieht; seelisch ausgedrückt: das Philiströse, das
Spießerische, das Materialistische, das bloß Intellektuelle, das Abstrakte, Rechnerische."

1239 Steiner (1920) 2016, 68.

1240 Sama, 134. Nykyihminen eli oman yksilöllisyytensä mukaisesti. Sen vuoksi rakennuksen piti kehystää
ihmistä itseään, ja siksi ihmisen itsetuntemuksen representaation; kolminaisuuden ihmisessä, sen miten
hän taistelee sielussaan haaveellis-mystisen ja pedantin materialistisen välillä, piti olla esillä rakennuksen
keskikohdassa. Silloin kaikuksi tietyllä tavalla kuvallisplastisesti "Tunne itsesi" katsomoon. Puuveistosta ei
pystytetty vain rakennuksen keskikohtaan, vaan se pystytetään rakennuksen keskikohtafiguuriksi.



51 Ihmiskunnan edustaja.

Vaikka rakennus rakennettiin mysteerinäytelmien ja eurytmia-esitysten esityspaikaksi, se kuva-aiheineen lähenee temppelien ja kirkkojen merkityksiä. Steiner halusi torjua tämän kaltaisten merkitysten etsimisen ja painotti yksilön kokemusta ilman merkitysten tulkin-
taa. Hän ikään kuin tarjosi mahdollisuuden ihmisen itsetuntemukseen ja hengenmaailman lähestymiseen, mutta ei halunnut kuitenkaan liian pakottavasti ohjata tiettyyn suuntaan. Lasi-ikkunoiden kuva-aiheet ovat outoja ja kuitenkin yksinkertaisesti esitettyjä, niiden tarkastelu ilman selityksiä olisi ollut hankalaa. Aiheet ovat vaikeita, eivätkä ne luultavasti hahmotu ilman ymmärrystä niiden edustamasta maailmankatsomuksesta. Värit ovat helpommin lähestyttäviä. Niin maalausten kuin lasi-ikkunoiden kohdalla on luonteva ajatus, että ne ovat toimineet erilaisten meditaatioiden välikappaleena. Kenties tämä rakennus palveli juuri meditatiivisia tarkoituksia samalla kun se representoi antroposofista maailmankuvaa. Eri-
tyisesti kattomaalaukset ja lasi-ikkunat toteuttavat Harriesin kaipaamaa rakennuksen mytopoeettista funktiota. Niissä myös ruumiistui ja niihin projisoitui maailmankatsomus ja eetos. Maalauksilla ja lasi-ikkunoilla oli kommunikatiivinen ja kertova tarkoitus, ja niiden kieli oli runouden ja taiteen, ei tieteen ja abstraktin ajattelun kieli.

11. Toinen Goetheanum ja uudet merkitykset

Edellisissä luvuissa on keskitytty pääasiassa ensimmäiseen Goetheanumiin ja tulkittu sen merkityksiä ja representoimaa etiikkaa. Toinen Goetheanum eroaa ensimmäisestä niin paljon, että sitä on perusteltua käsitellä myös erikseen. Myös suunnittelijan intentiot rakennuksen suhteen muuttuivat jossain määrin. Toisen Goetheanumin kohdalla Steinerin suunnitteluosuus toteutui rakennuksen kokonaishahmossa ja ulkopuolen ratkaisuihin, kun taas sisätiloja hän ei ehtinyt juurikaan käsitellä. Näin suunnittelu ja toteutus jäivät hänen seuraajiensa tehtäväksi. Toisen Goetheanumin suunnitteluvaiheita on käsitelty aiemmin¹²⁴¹, tässä tuodaan esiin täydentäviä näkökohtia.

Jo rakennuksen suunnitteluvaiheissa tuli esiin uudenlaisia eettisiä kysymyksiä. Koska ensimmäinen Goetheanum oli tuhoutunut tulipalossa, sai antroposofinen seura palovakuutuksesta korvauksia. Steiner problematisoi palovakuutusrahojen käyttöä. Koska ensimmäinen Goetheanum oli rakennettu vapaaehtoisilla lahjoituksilla, niin tämän kautta oli rakennukseen hänen mukaansa rakentunut erityinen moraalinen substanssi.

*"/.../,daß jeder einzelne Franken, der in das Goetheanum eingebaut worden ist, geflossen ist aus der Opferwilligkeit derjenigen, die sich in irgendeiner Weise zur anthroposophischen Bewegung bekannt haben. /.../Vom Dornacher Hügel herunter schimmerte ein Bau, der in jedem Kubikzentimeter Holz, in jedem Kubikzentimeter Stein eingebaut hatte anthroposophischen Willen, anthroposophische Opferwilligkeit. Diese moralische Substanz war in das erste Goetheanum hineingebaut."*¹²⁴²

Palovakuutusrahojen suhteen tilanne oli toisenlainen:

*"Meine lieben Freunde, nun werden wir zu bauen beginnen mit drei Millionen Franken, von denen viele Franken aus den Taschen derjenigen stammen, die nicht nur etwa kein inneres Interesse an dem Goetheanum haben, sondern ein Interesse daran haben, daß dieses Goetheanum nicht sei."*¹²⁴³

Steiner kuvasi toisen Goetheanumin rakentamisen suuntaa traagiseksi, ja totesi että traagisesti rakennetusta Goetheanumista tulisi aivan erilainen kuin ensimmäisestä, jonka rakentamista oli sävyttänyt ilo.¹²⁴⁴ Hänestä olisi ollut antroposofiselta kannalta oikein ja hänen omalta kannaltaan mukavinta lahjoittaa palovakuutusrahat johonkin hyvään tarkoituk-

1241 Luvut 2,6,10.

1242 Steiner (1923) 1991, 151. "Das Goetheanum ist gebaut worden durchaus aus innerem Verständnis heraus. Jeder Franken aus innerem Verständnis für die Sache heraus. /.../Wir hatten in dem Moment, wo der letzte Vortrag im Goetheanum gehalten worden ist, eine Heimstätte für die Anthroposophie, die mit den Opferfennigen, mit den Opfercentimes derjenigen gebaut worden ist, die mit ihrem innersten Verständnis bei der Sache waren."

1243 Steiner (1923) 1991, 152–153.

1244 Sama, 153. "Und daher erfolgte der erste Bau des Goetheanum mit dem inneren Gefühl, daß man etwas tat, was aus seinen rechten Ursachen heraus den Weg nach vorwärts so nimmt, daß dieser Weg der der Ursachen selbst ist."



52 Steinerin maaliskuussa 1924 tekemä plastiliinimalli toisesta Goetheanumista.

seen ja rakentaa uusi rakennus lahjoitusvaroin.¹²⁴⁵ Steinerin mielestä toisen Goetheanumin rakentaminen vaati oikeaa asennetta, joka ei suuntautunut illuusioihin vaan todellisuuteen, tässä tapauksessa sisäiseen totuuteen, joka virtasi antroposofian moraalisesta puolesta.

*"/.../Dann wird nicht viel von Befriedigung, namentlich nicht viel von Selbstzufriedenheit uns blenden; wir werden die Gedanken von Befriedigung und Selbstzufriedenheit aus uns wegschaffen und in uns diejenigen Gedanken erregen, die aus einer rein geistigen Anschauung der Dinge hervorgehen können. Dann werden wir rechte Aufbaugedanken aus dem Geiste heraus haben."*¹²⁴⁶

Koska rakennus kuitenkin tarvittiin nopeasti, Steiner ei halunnut olla epäkäytännöllinen, vaan palovakuutusrahat käytettiin uudisrakennukseen. Ne eivät kuitenkaan kattaneet kustannuksia, joten rakentamiseen kerättiin lahjoituksia.¹²⁴⁷ Palovakuutusrahojen käyttö edellytti eettistä harkintaa, jossa Steiner päätyi luopumaan eettisesti ehkä oikeammasta ratkaisusta käytännön elämän oikean ratkaisun hyväksi.

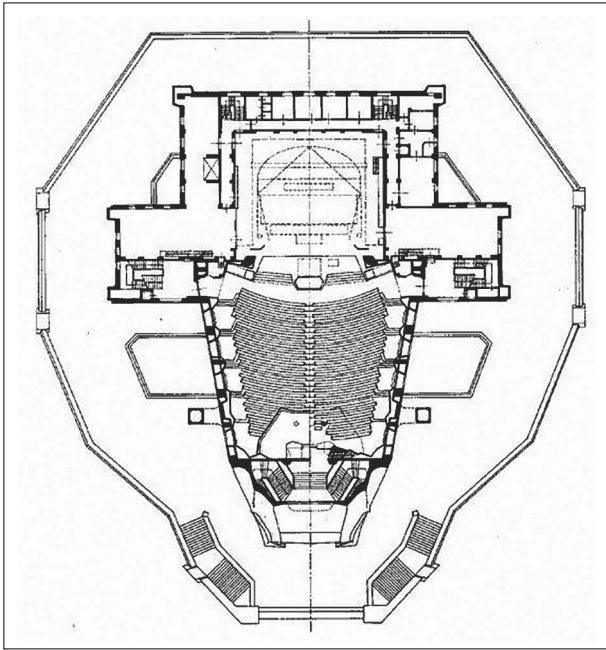
Suunnittelutehtävän muuttuminen

Ensimmäinen Goetheanum oli rakennettu pääasiassa mysteerinäytelmien, eurytmian ja esitelmien paikaksi. Antroposofinen liike oli kasvanut, ja sen keskuspaikassa tarvittiin tiloja myös hallintoon ja hengentieteellisen korkeakoulun toimintaan. Ensimmäinen rakennus oli ollut 66 000 km³ suuruinen, toisesta tuli 110 000 km³ kokoinen – ja kymmenen metriä leveämpi ja yhdeksän metriä korkeampi. Ensimmäisessä rakennuksessa oli ollut pohjakerroksen lisäksi yksi kerros, toisessa pohjakerroksen päällä oli vähintään kaksi (salin kohdalla) ja enimmillään (siivissä) seitsemän kerrosta. Rakennuksen muotoon vaikutti se, että aluksi uusi raken-

1245 Sama, 155–156. "Es wäre nämlich das Bequemere gewesen, weil es weniger Schmerz verursacht hatte. Man darf auch den Schmerz nicht scheuen, meine lieben Freunde, wenn man im Gebiete der Wirklichkeit arbeiten will. /.../Man darf nicht immerfort sich nur sagen wollen: Wir tun ja dasjenige, was das Allerschönste, was das Beste ist."

1246 Sama, 156.

1247 Raab et al. 1972, 71–75. Seuran johtokunta kääntyi eri maiden seurojen puoleen ja ehdotti mm., että eri maat vastaisivat rakennuksen sisustan eri osista; esimerkiksi Suomi ja Viro porrashuoneiden varustamisesta, Norja ja Ruotsi katosta, Englanti valaistuksesta ja Saksa näyttämöstä. Rakentamiseen osallistui myös runsaasti vapaaehtoisia. Palovakuutuksesta saatiin 3 183 000 Sveitsin frangia. Vuoden 1929 loppuun mennessä oli käytetty 4 765 491,90 frangia ja vuoteen 1934 mennessä 5 188 437, 48 Sveitsin frangia. Sisätiloja rakennettiin vielä vuosikymmeniä.



53 Toisen Goetheanumin pohjakaava.

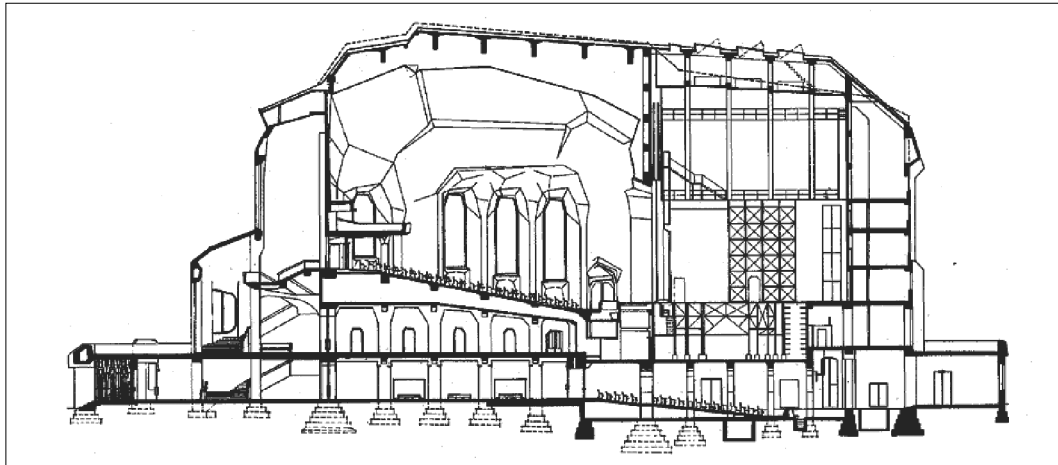
nus sijoitettiin vanhan rakennuksen betoniselle terassille. Siitä kuitenkin luovuttiin palossa syntyneiden vaurioiden ja uuden rakennuksen erilaisen luonteen ja koon vuoksi.¹²⁴⁸

Rakennuksen keskeisin tila on suuri sali näyttämöineen. Ensimmäisessä Goetheanumissa rakennuksen pääkerros jäsentyi yhden symmetria-akselin mukaan, toisessa yhteen symmetria-akseliin perustuu vain salin ja näyttämön jäsentely. Toisen Goetheanumin näyttämön yläpuolella on korkea ullakko (Schnurboden-näyttämön koneullakko), eikä salin yläpuolella ole tiloja. Toteutettu katsomo on puolisuunnikkaan muotoinen ja avautuu kohti suoraakulmaista näyttämöä. Näyttämöosaa reunustavat varasto- ja pukeutumistilat. Näyttämön päädyn takana, rakennuksen itäosassa on useammassa kerroksessa huoneita, kun taas näyttämön sivuilla, ullakon kohdalla tiloja ei ole. Siten rakennuksen itäosan suuret ikkunattomat alueet korostavat itäosan yksinkertaisuutta ja jyhkeämpää muotokieltä länsiosaan verrattuna. Länsiosan veistoksellisempi muotoilu näkyy myös ulkopuolen pylväsaieissa: Itäosan pääty pylväät ovat seinäpilastereita, muotoiltuja, mutta kuitenkin selvästi osa seinää. Sivusiivissä niihin tulee enemmän muotoja, ja länsiosassa ne irtautuvat seinästä itsenäisiksi pylväiksi ja niiden yläosat ovat voimakkaasti muotoillut. Länsipääty on rakennuksen pääjulkisivu, ja pääsisäänkäynti on rakennuksen pohjakerroksessa. Samassa tasossa on myös lämpiö (nykyisin vastaanotto, vaatenaulakot, kahvila) ja harjoitusnäyttämö (nykyisin Peruskiven sali). Länsiportaikkoa nouseaan saliin, joka on kolmannessa kerroksessa. Portaikossa näkyvillä olevat rakenteelliset ratkaisut synnyttävät tilaan veistoksellisen vaikutelman.¹²⁴⁹ Portaikosta aukeavat myös suuret ovat terassille, jota pitkin rakennusta voi kiertää. Pohjakerroksen ja näyttämökerroksen välistä toista kerrosta kutsutaan välikerrokseksi ja siellä on toimistotiloja.

Ensimmäisen Goetheanumin pohjakaava perustui kahteen toisensa leikkaavaan ympyrään, joista pienemmässä oli näyttämö ja suuremmassa katsomo. Aikakauden teatteritilojen suunnittelussa suurta huomiota saanut näyttämön ja katsomon yhdistyminen tai liukuminen toisiinsa toteutui tässä pohjakaavassa ympyröiden leikkaamisen vuoksi. Yhtenäisyyttä

¹²⁴⁸ Raab et al 1972, 57.

¹²⁴⁹ Hasler 2005, 24. Länsiportaikko rakennettiin 1960-luvulla Rex Raabin ja Arne Klingborgin suunnitelmien mukaan.



54 Toisen Goetheanumin leikkaus.

korostivat myös näyttämön pylväät. Siten katsomon sisätilojen muotoilu jatkui näyttämölle. Vastaavaa yhtenäisyyttä ei toisessa Goetheanumissa tavoiteltu. Puolisuunnikkaan muoto tosin avautuu kohti näyttämöä, mikä tukee katsojan kokemusta lähentyä näyttämön tapahtumia. Tätä koskevaan 1950-luvun keskusteluun palataan seuraavissa kappaleissa. Toinen Goetheanum vihittiin käyttöön vuonna 1928. Sisätiloja rakennettiin ja viimeisteltiin seuraavien vuosien ja vuosikymmenten mittaan, esimerkiksi pohjakerroksessa on nykyisin kolme salia.

Merkitykset ja tulkinnat

Ensimmäinen ja toinen Goetheanum eroavat toisistaan niin hahmoltaan kuin yksityiskohdissaankin.¹²⁵⁰ Steiner itse luonnehti uutta rakennusta primitiivisempänä ja yksinkertaisempänä kuin ensimmäinen oli ollut. Hän selitti (1.1.1924), miten ovi- ja ikkuna-aukkojen muotoiluissa kuitenkin näkyi sama sisäinen muotoiluvoima kuin ensimmäisen muodoissa, nyt sovitettuna karuun betoniin.¹²⁵¹ Aukkoja kehystävät pylväsmuodot ilmentävät katon tuomaa painoa sekä sitä, että niiden läpi tullaan sisään rakennukseen, ja että ikkunoiden kautta valo tulee sisään. Samalla ne ilmaisevat Goetheanumin henkistä suojaavaa merkitystä.¹²⁵² Esitelmöidessään hän piirsi liitutaululle asiaa havainnollistavan kuvan, jonka avulla selitti painovoimaa, kantavaa, kannettua, tukea ja suojaa. Hän osoitti myös kulmikkaiden muotojen keskelle syntyvän pentagonin osan.

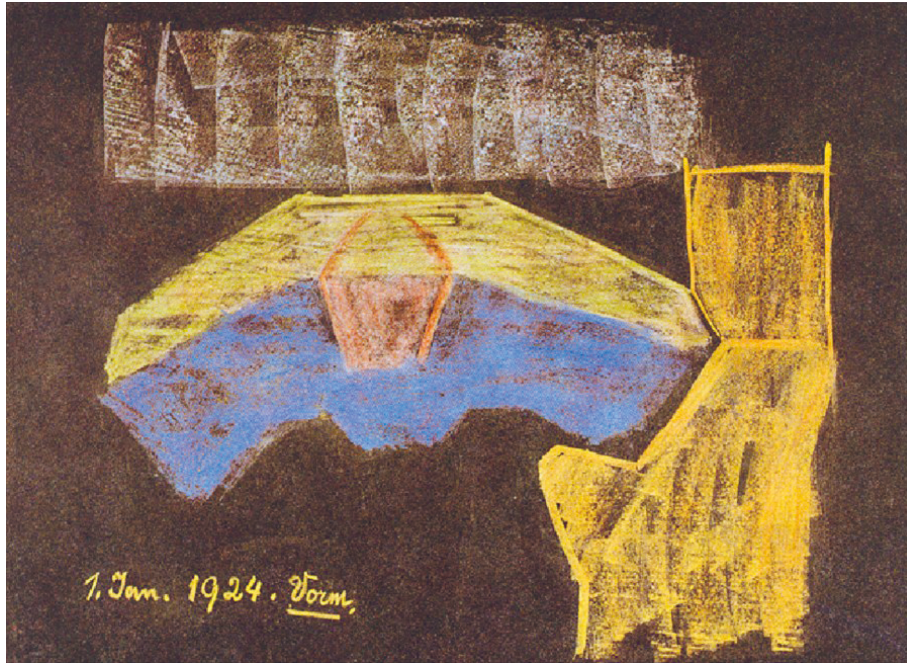
*"So dass also dasjenige, was sie als Formenrundung vom früheren Goetheanum in Erinnerung haben werden, hier in seiner Eckigkeit erscheinen wird."*¹²⁵³

1250 Steiner (1924) 1982, 115–116. *".../ die alten Goetheanum-Formen, meine lieben Freunde, die werden schon der Geschichte angehören müssen, das heißt Ihren Herzen. Betonformen werden andere sein müssen, /.../"*

1251 Steiner (1924) 1982, 116. *".../nur ein Wesentliches, die Portalform und Fensterform sozusagen im Prinzip hier mitteilen, damit Sie sehen, wie nun versucht werden soll, die innere Gestaltungskraft, die in der alten Form lag, doch auch geltend zu machen in der neuen Form des spröden Betonmaterials. /.../"*

1252 Sama, 117. *"Ich möchte aber zugleich mit dieser Form erreichen, daß in gewisser Weise daran zur Offenbarung kommt, wie das Goetheanum sein soll eine Art Schutz für den, der Geistiges in diesem Goetheanum sucht. Das wird sich auch schon im Portal ausdrücken müssen."*

1253 Sama, 117. *".../ wir werden die Möglichkeit haben, wirklich ein Ebenmaß dadurch zu erzielen für den äußeren Eindruck: so daß man gleichzeitig sehen wird, wie die Druckbelastung von oben ergriffen wird, auf der anderen Seite aber die Pfeiler sich erheben werden, um gewissermaßen dasjenige, was von innen herauskommend, sich offenbarend, aufgenommen werden muß, in der entsprechenden Weise zu stützen. In dem entsprechenden Ebenmaß von Stütz- und Lasten-Kräften liegt ja beim eckigen Bau dasjenige, worauf es ankommt"*



55 Toisen Goetheanumin nk. perusmotiivi.

Tämä aihe on nimetty toisen Goetheanumin perusmotiiviksi ja ko. esitelmässä taululle piirrettyä kuvaa on julkaistu monessa julkaisussa ja sitä esimerkiksi myydään edelleen postikorttina Goetheanumissa. Steinerin mukaan orgaaniset muotoiluperiaatteet jatkuivat toisessa Goetheanumissa, vaikka itse muodot olivat hyvin erilaisia, samaten rakennusten kokonaishahmot.

Kun toista Goetheanumia hahmoteltiin, Steiner totesi jo kymmenessä vuodessa sekä maailman että rakennukselle asetettujen tavoitteiden muuttuneen niin paljon, ettei ensimmäisen rakennuksen muotoja voinut toistaa.¹²⁵⁴ Kuten on jo todettu, Steiner liitti muodon merkityksellisyyden aikaan, ja oli sitä mieltä, että vanhoja muotoja ei voinut toistaa, koska muodot ajan myötä tulivat tyhjiksi.¹²⁵⁵ Tämän voi ymmärtää tarkoittavan erityisesti muotojen merkityksiä eli että merkitykset katoavat ajan myötä. Sen sijaan orgaanisen rakentamisen periaatteet toteutuivat molemmissa rakennuksissa, tehtävän ja materiaalin mukaan muuttuvina.

Uuden rakennuksen herättämät kysymykset

Monet antroposofit olivat olleet hyvin kiintyneitä pitkälti yhteisöllisesti rakennettuun ensimmäiseen Goetheanumiin. Toisen Goetheanumin valmistuttua sen muodot ja tilat herättivät kysymyksiä kävijöissä. Goetheanumin rakennustoimistossa työskennelleen arkkitehti Albert Baravallen¹²⁵⁶ mielestä tätä ei tarvinnut ihmetellä. Hänen mielestään Goetheanumin käsittäminen edellytti aktiivista sieluntoimintaa, joka perustuisi ennakkoluulottomaan ja terveen

¹²⁵⁴ Steiner (1923) 1982, 115.

¹²⁵⁵ Steiner (1915) 2000, 86. "Die Form wird aber im Laufe der Zeit leer. Wenn nach hundert Jahren wieder jemand genau einen solchen Bau aufführen würde, wie wir ihn heute aufführen, so wäre es wiederum eine leere Form."

¹²⁵⁶ Albert Baravalle (1902–1983) työskenteli 1924–28 Goetheanumin rakennustoimistossa, sen jälkeen itsenäisenä arkkitehtina. Hänen mallinsa suuresta salista valmistui jo vuonna 1949. Baravalle, Biographien Dokumentation der Forschungsstelle Kulturimpuls (verkkosivusto).

seen ymmärrykseen ja sisäiseen taiteelliseen mieleen. Eikä sitä voinut ymmärtää tavanomaisilla ja konventionaalisilla ajatustavoilla.¹²⁵⁷

*"Es wird gerade, so ähnlich sagte damals Dr. Steiner, ein Zeichen dafür sein dass der Bau richtig gestaltet ist, wenn diejenigen, welche den Bau bloss ansehen, ihn missverstehen, ihn verurteilen werden, denn der Bau will nicht nur angesehen werden, sondern er will erlebt, vom ganzen Menschen durchdrungen sein."*¹²⁵⁸

Baravalle lainasi Steineria selittäessään, että rakennuksen pelkkä katsominen ei riittänyt vaan rakennuksen piti tulla eletyksi ja siten läpäistä koko ihminen. Johdantona toisen Goetheanumin arkkitehtuurin tarkasteluun Baravalle luonnehti orgaanisten muotojen lähtökoh-tia eli orgaanisen maailman lainomaisuuksien soveltamista arkkitehtuuriin.

*"Sollte ein Bauwerk organisch gebildet werden, so musste, wie Dr. Steiner einmal sagte, ein Loch in Raum geschaffen werden, Raum zurückgeschoben werden. Die innere Geistsubstanz 'Anthroposophie' stösst nun an den Raum und plastiziert mit den äußeren Raumeskräften."*¹²⁵⁹

Baravalle tarkasteli voimien vuorovaikutusta toisessa Goetheanumissa, ja aloitti näyttämöstä. Se oli kuutio, jonka kulmat olivat tylpistetyt. Intellektuaalisti tarkasteltuna, Baravalle totesi, voi rakennusosat kuvata ja nimetä yksityiskohtia myöten ja jäädä itse ulkopuolelle.

*"Versucht man jedoch ihn aus seinen polaren Schöpferkräften heraus gebären zu lassen, so sind wir in dem Prozess selber drinnen und können ihn mit Empfindungen durchdringen."*¹²⁶⁰

Rakennusta kokiessa taas tuntisi sisältä ulospäin laajenevat voimat, jotka suurentaisivat suljettua tilaa, ja tilaa ulkopuolelta rajoittavat keskipakoisvoimat, muotoavat voimat, jotka vaikuttaisivat tiettyjä tilan suuntia vastaan. Baravalle oli tunnistanut jo rakennuksen mallin kulmien viisteistä, että ne ilmaisivat ulospäin säteilevää voimaa. Viisteitä oli myös katon tasoissa. Massa ei myöskään ollut kokonaan kuutiomuodon läpäisemä, ja laajentavat muodot ylittivät kuution, ja kuution kulmien tylpistä muodoista syntyivät pilasterit, jotka taas vetivät katto-kulmia. Niin muotoavat voimat, Baravallen mukaan, tarttuivat uudestaan massa- ja rakennusrunko oli ylittänyt kuutiomuodon. Näyttämö-osa oli kuitenkin osa itä-länsisuuntaista kokonaismuotoa ja sen polaaraisuutta.¹²⁶¹ Baravalle esittää, miten jo kattomuodoissa näkyy rakennusosien erilaisuus: kun itäosaa leimaa sisältä tuleva voima, länsiosassa ulkopuolen voimat saavat myös katon muodot taipumaan enemmän kuin idässä.

Englantilainen kirjailija Eleanor Merry¹²⁶² kirjoitti ensimmäisestä kokemuksestaan toisesta Goetheanumista vuonna 1929:

*".../ the form of new Goetheanum is only comprehensible and satisfying in the aspect of the battle between Light and Darkness in the so-called "lower" world – that of the "Body".
.../ there came to me the conviction that only a God – the God in a man could have left such a signature as that upon the Earth. By a marvellous process of metamorphosis he had used what lived in the core of the Earth wherewith to crown the Earth. I saw in the form of the Goetheanum the Ego of Man, mightily lifting itself out of the rock and gilded by the rays of the sun; its head leaden coloured with Saturnian light, bending downwards to the*

¹²⁵⁷ Baravalle 1934, 5. WAG 14.1.1934

¹²⁵⁸ Sama.

¹²⁵⁹ Sama. Baravalle kuvaa, miten rakennus muotoillaan orgaanisesti luomalla aukko tilaan, työntämällä tilaa takaisin. Antroposofian sisäinen henkinen substanssi työntyisi tähän ja muotoilisi tilaa ulkoisten tilanvoimien kanssa.

¹²⁶⁰ Sama.

¹²⁶¹ Baravalle 1934, 6.

¹²⁶² Eleanor Merry (1873–1956) oli englantilainen kirjailija ja kuvataiteilija. Biographien Dokumentation der Forschungsstelle Kulturimpuls (verkkosivusto).



56 Toisen Goetheanumin läntinen julkisivu ja sisäänkäynti.

Earth again – expressed in the drooping lines of the roof. The whole structure revealed that demonic forces had been tamed by the power of the Self at close grips with them in under-worlds. And the Self had "come forth in the form of a strong Spirit."

*"/.../But as this created outer form awakens the ideal of Truth, then the inside will surely be dedicated to true Beauty, and what goes forth from it to Goodness."*¹²⁶³

Merry jatkoi kuvaamalla, Steineria lainaten, miten länsimaiden ihmiset olivat olleet henkisesti liittyneitä maan mysteereistä nouseviin kysymyksiin, kuolevaisuuteen kaikissa sen aspekteissa. Sen vuoksi lännen henkisenä tehtävänä oli ollut yhdistää korkeudet – kosminen viisaus – kaikkeen mikä on materiaalisinta ja lähimpänä kuolemaa (most given over to death). Tämä sisäinen, tavallisesti tiedostamaton, tunne oli johtanut hyvin käytännölliseen tapaan etsiä asioita, jotka tarjoaisivat henkisen tulkinnan elämästä.¹²⁶⁴ Ruumis ja sen tarpeet olivat Merryn mielestä keskeisen tärkeitä lännessä ja niiden monimuotoisten ilmenemis- muotojen yhteys olemassaolon henkiseen puoleen piti myös näyttää. Jos sitä ei voitu tehdä, ei henkinen sanoma tyydyttäisi länttä.

*"It feels that the Spiritual must be able to plunge deeply into all practical and material issues and affairs and lift them up."*¹²⁶⁵ *"/.../And so to the Western soul the sternness, the "truth" of this outer form of the new Goetheanum speaks of the fulfilment of the West's own destiny."*¹²⁶⁶

Sen vuoksi Eleanor Merry näki toisen Goetheanumin muodon läntisen totuuden kaipuun ruumiistumana.

"It was the true objective image of the transformed material Earth."

Merryn mukaan vanha Goetheanum oli luotu valosta, ilmasta ja vedestä. Se yhdisti ihmiset musiikilla, joka puhui sielusta sieluun, tunteesta tunteeseen. Uusi rakennus taas liitti tahdon tahtoon.

¹²⁶³ Merry 1929, 30–31.

¹²⁶⁴ Merry 1929, 30–31.

¹²⁶⁵ Sama.

¹²⁶⁶ Sama.

*"A Community of Will must be fought for out of the realm of Destruction –and delivered. /.../ In the outer form of the new Goetheanum, risen upon the hill at Dornach. Truth speaks to the Soul of the West, out of the realm of conquered Death."*¹²⁶⁷

Merry tuo kirjoituksessaan esiin totuuden erityisesti toisen Goetheanumin piirteenä, kun taas kauneuden hän liitti vahvemmin ensimmäiseen Goetheanumiin ja toiveeseen uuden rakennuksen sisätilojen tulevasta kauneudesta.¹²⁶⁸ Kirjoituksessaan Merry käyttää sekä eettisiä että varsin poeettisia ilmaisuja Goetheanumin arkkitehtuurin kuvaamiseen. Voimaperäiset metaforat kuvastavat hyvin sitä, miten vahvasti ihmiset kokivat tämän uuden rakennuksen ja miten se ikään kuin konfrontoi katsojiaan – ei asettunut sulavasti ympäristöönsä. Jo edellisessä luvussa esitettiin Harriesia seuraten, miten arkkitehtuuri konfrontoi kontekstinsa sen sijaan, että se hiljaa antautuisi sille. Tämän vuoksi rakennus valaisee ympäristönsä, muut rakennukset ja avaa tuon maailman. Harries pohtii Heideggerin (Oleminen ja aika) käsitystä siitä, miten arkielämässämme juuri häiriötekijät valaisevat maailman ja johtaa siitä ajatuksen, että juuri taideteoksena rakennus aiheuttaa sellaisia häiriötekijöitä, että se tekee itsensä huomattavaksi ja siksi läsnä olevaksi. Silloin se myös kommunikoi erityistä tapaa olla maailmassa, erityistä eetosta. Ja kun arkkitehtuuriteokset kieltäytyvät sopimasta annettuun kontekstiin puhumatta kuuluvasti, ne vastustavat kontekstia ja pitävät paikkansa. Siinä mielessä ne ovat myös kapinallisia rakennuksia.¹²⁶⁹ Vaikka toinen Goetheanum on kohta satavuotias, herättää se edelleen ristiriitaisia tunteita, kuten Info3-lehden päätoimittaja Jens Heisterkamp kirjoittaa vuonna 2010:

*"Das Dornacher Goetheanum/.../ist etwas besonderes. Immer wieder bin ich entstaunt, wie unterschiedlich der architekturgeschichtlich einzigartige Bau wahrgenommen wird: Während es Menschen gibt, die ihn monumental oder gar bedrohlich empfinden, schätzen andere an ihm gerade die weichen Formen und die gelungenen Einbettung in die umgebende Landschaft. Wie auf immer: An diesem Gebäude kommt niemand vorbei, ohne eine Haltung dazu einzunehmen."*¹²⁷⁰



57 Goetheanum, Dornach

1267 Sama.

1268 Sama.

1269 Harries 1998, 279.

1270 Heisterkamp 2010, 1. Goetheanum on aivan erityinen. Hämmästyin aina uudestaan sitä, miten eri tavoin tämä arkkitehtuurihistoriallisesti ainutlaatuinen rakennus koetaan: Osa ihmisistä kokee sen monumentaalisenä tai jopa uhkaavana, kun taas osa arvostaa sen pehmeitä muotoja ja onnistunutta sijoittamista ympäröivään maisemaan. Kuten aina: Kukaan ei voi ohittaa tätä rakennusta ottamatta siihen kantaa. (tiivistetty käännös kirjoittajan)

Betoni rakennusmateriaalina

Jo ensimmäisen Goetheanumin pohjakerros oli tehty betonista. Helposti muotoiltava, lähes virtaava ja kiveksi kovettuva betoni sopi myös ympäröivän Jura-vuoriston muotoihin. Pohjakerroksen betonipylväät kannattivat epäsymmetrisiä kaaria, ja pylväiden takana valkoiseksi maalatut portaat nousivat puisen osan pääkerrokseen. Alhaalla harmaa ja valkoinen tila valaistiin keltaiseksi ja punaiseksi sävytetyillä valoilla. Betonin veistoksellinen muotoilu ulottui pylväistä ja portaista patterinsuojiiin ja ikkunanpuitteisiin. Ensimmäisessä Goetheanumissa ei tyydytty valun jälkeisiin pintoihin, vaan erityisesti sisätiloissa ne saatettiin vielä käsin työstämällä valmiiksi.¹²⁷¹ Lähinnä Goetheanumia oleva Haus Duldeck oli jo 1914–1915 rakennettu betonista ja sen muodoissa oli kokeiltu jo runsaasti betonin plastisia ominaisuuksia. Toisen Goetheanumin kohdalla tehtävä oli kuitenkin erilainen, kun koko rakennus haluttiin toteuttaa betonista.

Betonista oli Steinerin mukaan mahdollista löytää muotoja, jotka tarjoaisivat jotakin uutta. Vanhan Goetheanumin muodot kuuluivat historiaan, ja uusi materiaali vaati uusia muotoja. Nyt tehtävänä oli luoda betonista muotoja, joita ”sielun silmä” voisi seurata.¹²⁷² Tarvittiin plastisia veistoksellisia muotoja ja maalauksellisuutta. Steiner alkoi työskennellä tehtävän kanssa itse, ja ilmoitti, ettei hän halunnut kuulla hyvää tarkoittavia neuvoja siitä, miten betonia oli muualla käytetty, koska mikään muualla toteutettu ei voisi toimia perustana tälle uudelle, omista lähtökohdistaan syntyvälle rakennukselle.¹²⁷³

Betonin käyttö oli alkanut kasvaa voimakkaasti 1900-luvun alussa. Betonia oli käytetty silta-, kanaali- ja satamarakenteissa 1700-luvun lopulta lähtien, mutta plastisten ominaisuuksien hyödyntäminen kehittyi 1900-luvun alkukymmenillä. Max Bergin Jahrhunderthalle (1911–1914) Breslaussa mainitaan yhtenä varhaisimmista plastisten ja kolmiulotteisten ominaisuuksien ja etukäteen valmistettujen teräsbetonielementtien käyttäjänä.¹²⁷⁴ Kenneth Framptonin mukaan teräsbetonirakenne oli jo 1912 mennessä normatiivinen tekniikka, ja sen kehittyminen perustui soveltamisen laajuuteen ja ekspressiivisten elementtien kehittämiseen.¹²⁷⁵ Erich Mendelsohn oli puhunut betonin ja teräksen yhdistämisen ”dynaamisesta tensiosta”, ja siitä miten massa saattoi kohota omaan ilmaisuunsa vuonna 1919.¹²⁷⁶ Ekspressionistisia arkkitehteja viehätti betonissa mahdollisuus monoliittisen, muotoiltavan massan luomiseen tavalla, mihin muut materiaalit eivät taipuneet. Betonin, teräksen ja lasin käyttöä he pohtivat paitsi rakenteellisina kysymyksinä, myös siinä miten eri materiaalit ilmaisivat abstrakteja ja moraalisia asioita.¹²⁷⁷

Kalkkikivistä, kvartsista ja savesta muodostuva sementti on yksi betonin raaka-aineista (muut ovat vesi ja rakeinen kivi runkoaineena), ja sitä käytettiin jo antiikin aikana. Kirjassa *Sprechender Beton* tuodaan esille, miten sementin valmistuksessa raaka-aineiden, kalkin ja saven tulee käydä läpi elementaaristen tilojen neljä vaihetta – maan, veden, kaasun tai ilman

1271 Raab et al 1972, 36.

1272 Steiner (1923) 1982, 116. ”Betonformen werden ganz andere sein müssen, und es wird auch manches getan werden müssen, was das spröde Betonmaterial auf der einen Seite wirklich so bezwingt, daß das menschliche Seelenauge ihm künstlerisch folgen kann in seinen Formen /.../”

1273 Sama, 115–116. ”Wenn das Goetheanum als Betonbau zustande kommen soll, so muß es aus einem ursprünglichen Gedanken hervorgehen, und alles, was im Betonbau bis jetzt geleistet worden ist, ist eigentlich keine Grundlage für dasjenige, was hier entstehen soll”

1274 Banham 1967, 38. Tässä betonikaaret kantoivat halkaisijaltaan 65 metristä kupolia. Orgaaniset ja dynaamiset rakenteet kätettiin pääosin neoklassisten elementtien ja lasitetun katon alle.

1275 Frampton 2006, 39.

1276 Mendelsohn 1917, 1919 (1995), 134–135.

1277 Ks. Fant 1977, 108.



58 Yksityiskohta toisen Goetheanumin länsiportaikosta.

ja tulen elementit. Sementtiä tehdessään ihminen pystyi myös itse tekemään kiveä. Kuitenkin, kuten Rex Raab toteaa, uutta materiaalia piti muuntaa, jotta se voitiin tuoda sopusointuun elävän ja luovan kanssa. Keinona hän piti betonin orgaanis-elävää muotoilua.¹²⁷⁸

Steiner itse ei laajemmin pohtinut betonimateriaalin olemusta, hänelle betoni oli ennen kaikkea käytännöllinen ja paloturvallinen materiaali, jota hän pyrki käyttämään omien taiteellisten tavoitteidensa mukaisesti. Toisessa Goetheanumissa plastinen muotoilu toteutui pääasiassa rakennuksen betonisessa ulkopuolessa, kun ensimmäisessä veistostyön suurin huomio kohdistui sisätiloihin.

Rakennusmateriaali on keskeinen toisessa Goetheanumissa, ja Steiner mietti nimenomaan betoniin sopivaa ilmaisua. Karsten Harries katsoo, että rakennuksessa voidaan käyttää materiaalia kahdella tavalla. Se voidaan joko vain huomioida, tai sitten rakennus tuo selvästi esiin (re-presentoi) materiaaliaan. Jälkimmäisessä rakennus paljastaa materiaalin ominaisuudet ja samalla oman olemuksensa, jolloin se osa arkkitehtuurin kieltä ja auttaa kommunikaatiossa. Se myös johtaa tarkastelijan astumaan sivuun tavanomaisesta tarkastelutavasta.¹²⁷⁹ Betonimateriaalilla on keskeinen osa toisessa Goetheanumissa, ja se määritteli rakennuksen muotoja. Sitä myös käytettiin ennakkoluulottomasti ja kokeilevasti vailla aiempaa kokemusta vastaavista ratkaisuista.¹²⁸⁰ Rakennuksen voi luonnehtia olevan uskollinen materiaalilleen ja siten se ilmaisee myös rehellisyyttä.

¹²⁷⁸ Sprechende Beton 1972, (Ilm. Raab), 113–114. "Eine organisch-lebendig Gestaltung des Betons ist es, die für die Denaturierung der naturstoffe in diesem Falle sühnen kann." Lainaa Erich Schweschin ajatusta.

¹²⁷⁹ Harries 1998, 121–122.

¹²⁸⁰ On myös syytä huomata, että usein betonirakennuksiksi mielletyt Mendehlssonin Einstein-torni ja van de Velden Werkbund-teatteri eivät olleet sellaisia.

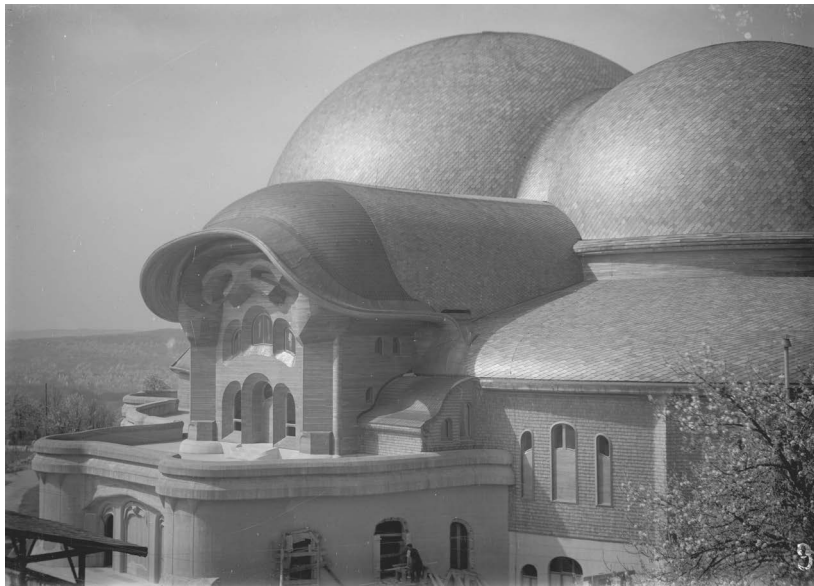
Eettiset ideaalit käytännössä

Suunnittelijan ja rakentajien eettisiä pyrkimyksiä on kuvattu edeltävissä luvuissa. Käytännön toteuttamisessa syntyi vaikeuksia hyvin nopeasti jo ensimmäisen Goetheanumin rakentamisessa. Työhön osallistuneet eivät aina ymmärtäneet Steinerin intentioita. Esimerkiksi arkkitehti Carl Schmid-Curtius sai lähteä jo 1914, koska hän ei ollut toteuttanut pohjakerroksen ikkunoiden puitteita ja seiniä niiden ympärillä niin veistoksellisina ja massiivisina kuin Steiner olisi tahtonut. Schmid-Curtiuksen johdolla rakennetut ikkunan ympärykset purettiin, ja tehtiin uudestaan. Rakennustöiden johto siirtyi Ernst Aisenpreisille.¹²⁸¹

Vaikeuksia kattomaalausten toteutuksessa on käsitelty jo aiemmin. Alkuperäisistä suunnitelmista jouduttiin luopumaan myös katon rakenteissa. Sivusiivet ja länsiportaali oli aluksi katettu jyrkillä tynnyriholveilla. Keväällä 1914 satoi poikkeuksellisen paljon ja silloin huomattiin, että katoilta puuttui sadevesien johtamiseen tarvittava varustus. Niin sadevesi valui liuskekatolta suoraan seinille ja kasteli puupinnan ja veistotyöt.¹²⁸² Räystäiden suunnittelu annettiin tehtäväksi nuorelle arkkitehti Hermann Ranzenbergerille, joka muotoili niitä 1915–1916. Hän päätyi suuriin, noin kolmen metrin mittaisiin kaareutuviin muotoihin, joita pitkin vesi saisi virrata vapaasti. Nämä uudet räystäsrakenteet muuttivat voimakkaasti rakennuksen ulkoasua ja muuttivat alkuperäistä ideaa.

Arkkitehti Erich Zimmer piti ratkaisua epäonnistuneena ja arvelee Steinerin suostuneen muutokseen teknisten vaatimusten vuoksi, mutta luultavasti pahoillaan siitä, ettei hänen arkkitehtuuriaan ymmärretty. Zimmerin mukaan pääarkkitehti Schmid-Curtius ei myöskään ymmärtänyt tavoitetta niin hyvin, että olisi kehittänyt erikoiseen arkkitehtuuriin sopivan, ei tekniikan saneleman, ratkaisun.¹²⁸³ Pehnt luonnehtii niitä:

”Die ursprünglich geplanten Halbtonnen-dächer über dem westlichen Vorbau und den beiden Seitenflügel wurden in einem späteren Entwurfsstadium weich wie die Krempen eines Filzhutes modelliert.”¹²⁸⁴



59 Eteläsiiven katto.

1281 Ohlenschläger 1999, 95.

1282 Krause-Zimmer 1995, 89.

1283 Sama, 109–120.

1284 Pehnt 2011, 41. Luonnehti räystäiden muotoa pehmeiksi kuin huopahatun lievit.

Ero Steinerin ankaraan suunnitelmaan ja alkuperäisen toteutukseen on suuri ja vaikutti rakennuksen antamaan vaikutelmaan. Se on muovannut luonnollisesti myös käsityksiä yleensä Steinerin arkkitehtuurista, koska kuvia ensimmäisestä Goetheanumista näine muotoineen on toistettu ja toistetaan eri julkaisuissa.

Toisen Goetheanumin suuren salin osalta tilanne oli hankala 1920-luvulta alkaen. Steiner ei ollut antanut tarkkoja ohjeita salin sisäpuolesta – kuten ei ylipäättään sisätiloista, ja nyt hänen seuraajiensa piti pyrkiä toteuttamaan tämän tarkoitukset tai arvaamaan, mitä hän olisi tarkoittanut. Salia uudistettiin 1950-luvulla ja taas 1990-luvulla. Molemmilla kerroilla uudistus herätti kiivaan, myös eettisiä argumentteja sisältäneen, keskustelun antroposofisen liikkeen piirissä. 1950-luvulla haluttiin saattaa jo vuosikymmeniä raakatilana palvellut tila viimeistellyksi. 1990-luvun uudistukset ajankohtaistuivat, kun rakennusviranomaiset alkoivat vaatia salin kattoon 1950-luvulla laitettujen asbestilevyjen poistamista. Samalla haluttiin uudistaa tilan luonne.

Goetheanumiin liittyvän keskustelun vakavuus eri vuosikymmenillä selittyy osallistujien tuntemalla suurella vastuulla. Sen ilmaisi jo vuonna 1928 nimimerkki M.C.G. Das Goetheanum-lehdessä:

*"/.../on March 30.1925 Rudolf Steiner died, leaving behind a small and struggling group of Souls who formed the beginning of the Anthroposophical Society. The bond of union between the members – otherwise so diverse in nationality, in class, in temperament, in religious outlook and worldly circumstances – was sense of responsibility for Life, an innate belief that Life is a trust handed over to man at birth, to be scrupulously developed during one's lifetime, and bequeathed at death to one's spiritual successors. The Goetheanum is designed to be the permanent outward sign and symbol of this faith and spiritual relationship. The belief that Life must be taken seriously in the sense of fullest personal development is the spiritual origin of the Goetheanum. Here is to be cultivated in a definite, concrete way, all that is implied in the old Greek saying "O man, know thy self."*¹²⁸⁵

Seuraavassa tarkastellaan, mitä eettisille tavoitteille tapahtui uusia ratkaisuja suunniteltaessa. Erityisesti keskitytään 1950-luvun salin rakentamiseen kirjeiden, kokouspöytäkirjojen, muistioiden ja muiden arkistolähteiden sekä lehtitekstien avulla. Näin toteutukseen johtaneesta keskustelusta saadaan hyvä käsitys. Aikalaislähteistä rakentuu välitön kuva osallistujien ajatuksista ja mielipiteistä. Tekstit eri lähteistä on muokattu kronologisesti eteneväksi tarinaksi.

1920-luvun sali

Salin ja näyttämön ratkaisut osoittautuivat pulmalliseksi jo rakennuksen suunnitteluvaiheessa, ja Steiner ehti myös muuttaa suunnitelmia 1923–1924.¹²⁸⁶ Eitellessään ensimmäisen kerran salia 31.12.1923 hän esitteli suorakulmaisen salin ja puolipyöreän näyttämön. Muutamaa kuukautta myöhemmin näyttämö oli kulmikas, lähes neliönmuotoinen ja salin pohjakaava puolisuunnikas. Tuolloin oli esillä kaksi vaihtoehtoa salin kehittämiseen: joko vapaasti muotoillen tai ankarasti jaotellen.¹²⁸⁷ Salisuunnitelmia tutkineen Rex Raabin mukaan huhtikuun 1924 fasadipiirustuksissa näkyi vapaasti muotoiltu vaihtoehto, jota ei kuitenkaan kehitelty eteenpäin. Toinen vaihtoehto oli jaotella salin sivuseinät tiukasti pylväin. Raabin käsityksen mukaan keväällä 1924 rakennustoimistossa työskenneltiin molempien ratkaisujen

¹²⁸⁵ M.C.G. Das Goetheanum 27/ 1.7.1928.

¹²⁸⁶ Raab 1994, 17–21.

¹²⁸⁷ Sama.



60 Suuri sali ja näyttämöaukko vuonna 1928.

parissa, eivätkä Steinerin keväällä 1924 allekirjoittamat fasadipiirustukset olleet sopusoinnussa samanaikaisten pohjakaavapiirustusten kanssa. Pitkittäisleikkauksuvassa näkyi seinän jako seitsemällä pilasterilla tasaisin välein, kun taas ulkoseinän ikkunajaottelu oli vapaampi. Rex Raab uskoo, että rakennustoimistossa oli keskusteltu intensiivisesti tästä: toiset halusivat sisätiloihin ulkoseinien edellyttämää vapaampaa jäsentelyä, kun taas toiset halusivat pysyttellä ensimmäistä Goetheanumia mukailevassa järjestyksessä.¹²⁸⁸

Todennäköisesti Steiner kallistui jälkimmäiseen ratkaisuun, koska keväällä ja myöhemmin syksyllä 1924 suunniteltiin salia, jossa sivuseinillä oli pilasterit, kuusi seinäkenttää ja neljä yksittäistä ikkunaa. Suunnittelussa kehitettiin tätä ratkaisua keväällä 1925 Steinerin vielä eläessä ja se myös toteutettiin.¹²⁸⁹ Näyttämöstä oli jo Steinerin elinaikana päätetty tehdä ns. tekninen näyttämö, jossa otettaisiin huomioon näytelmien ja muiden esitysten vaatimukset ja uudet tekniset mahdollisuudet.¹²⁹⁰

Kun rakennus avattiin 1928, salissa olivat ovet ja ikkunat, tuolit, lämmitys ja näyttämötekniikka, seinät olivat paljasta betonia. Rakennuslautoihin lyödyt naulat toimivat vaatenaulakkoina. Tuolirivien pohja rakennettiin käytetystä rakennuspuusta. Kattorakenteen peitti yksinkertainen holvattu, valkoiseksi maalattu kipsikatto. Ensimmäisen suunnitelman salin viimeistelystä oli tehnyt hollantilainen lavastaja ja säveltäjä Jan Stuten, sitä ei kuitenkaan varojen puutteen vuoksi voitu toteuttaa.¹²⁹¹

Assja Turgenieffin kaivertamat uudet lasi-ikkunat, joissa toistuivat vanhojen ikkunoiden aiheet – ei enää triptyykeinä, vaan pitkänomaisina ikkunoina, joissa aiheet olivat päällekkäin, sijoitettiin paikoilleen 1930-luvulla, viimeisin vasta 1940-luvun lopulla. Talvisin ei ollut aina varaa pitää suurta salia lämpimänä, saati että olisi ollut varoja ryhtyä sisätilojen raken-

¹²⁸⁸ Sama.

¹²⁸⁹ Sama. Vielä maaliskuun alussa 1925 Steiner aikoi tehdä suunnitelman salin sisätilasta, hän oli antanut Aisenpreisille ohjeet mallipohjan valmistamiseksi. Steinerin kuoleman takia malli jäi toteuttamatta.

¹²⁹⁰ Sama.

¹²⁹¹ Krause-Zimmer 1992, 65–66. ”Nach diesem wurde in erster Etappe ein große Deckentonne eigezogen sowie der Pfeiler an der Bühnenwand verstärkt.” Varat eivät kuitenkaan riittäneet suunnitelman toteuttamiseen.



61 Suuren salin katsomoa.

tamiseen. Siihen ei ryhdytty myöskään sodan aikana. Vasta sodan jälkeen seura ja sen talous vakiintuivat niin, että rakennustöitä saatettiin jatkaa.

Arkkitehtuurikeskustelu jatkui antroposofisen liikkeen piirissä Goetheanumien aktiivisen rakentamisvaiheen jälkeenkin. Suunnittelu ja rakentaminen jatkuivat eri puolilla Eurooppaa, ja 1930-luvulta lähtien järjestettiin Steinerin rakennustaiteeseen ja orgaaniseen arkkitehtuuriin liittyviä tapahtumia, kuten lähes vuosittainen arkkitehtien viikko Goetheanumissa. Myös Englannissa järjestettiin arkkitehtitapaamisia.¹²⁹² Stuttgartissa kokoontui 1940-luvulta alkaen antroposofiasta kiinnostuneiden ja siihen sitoutuneiden arkkitehtien piiri. Nämä 10-20 arkkitehtia kokoontuivat viikoittain keskustelemaan orgaanisen ja goetheanistisen rakennustaiteen edellytyksistä, tavoista toteuttaa ja edistää sitä. Piiri perusti lehden *Mensch und Baukunst* vuonna 1951, se ilmestyi kaksi kertaa vuodessa ja päätoimittajana toimi aluksi Wolfgang Gessner.¹²⁹³ Antroposofisen liikkeen piirissä toimi runsaasti arkkitehteja ja osin sen vuoksi arkkitehtonisista ratkaisuista myös keskusteltiin vilkkaasti, kuten seuraavassa nähdään.

1292 Ks. Eicken, G.; *Eindrücke von der Arbeitswoche für Architekten und Plastiker*. N, 43/44 23.10.1932; Ranzenberger, Hermann, *Über die Architekten und Plastikerwoche am Goetheanum*. N 31/2.8.1936; Baravalle, Albert, *Zur Ausstellung der Plastiker und Architekten in Goetheanum*. N 6.9.1936 ja 14.9.1936; N. 12/21.3.1937; Ranzenberger, Hermann, *Zur Programm-Gestaltung der Architekten-Tagung am Goetheanum*. Was 18/2.5.1937.; Baravalle, Albert, *Rückschau auf die Architekturtagung*. N, 11.7.1937. osa 2 18.7.1937; Nemes, Georg, *Als Nachklang zur Architektentagung*. D.G. 32/8.8.1937; Hahn, Gertrud, *Plastik-Kurs zum Studium der Goetheanum-Formen*. N 22/30.5.1937; Ranzenberger, Hermann, *Zu den öffentlichen Architektur Studien-Wochen*. N 50/12.12.1937; Bessenich, *Von der Studienwoche zur Ästhetik Rudolf Steiners*. D.G.44/29.10.1939 artikkelissa lyhyet referaatit kaikista esitelmistä, monet aiheista liittyivät arkkitehtuuriin. Rex Raab, Kenneth Bayes, *Architekten-Zusammenkunft in England*, D.G. 44/31.10.1948; Ranzenberger, Hermann, *Die Architekten-Zusammenkünfte am Goetheanum*. D.G. 18/1.5.1949.; Moser, Otto, *Architektur-Studien-Tage am Goetheanum*. G. 41/9.10.1949.

1293 Nemes, Georg, *Mensch und Baukunst*, D.G. 50/16.12.1951. Ajatus lehdestä oli syntynyt arkkitehtitapaamisissa. Nemesin mukaan antroposofisten arkkitehtien piiri näki ihmisolemuksen rakennustaiteellisen lähteenä.; Lehti ilmestyi vuoteen 1974 asti. Lehden päätoimittajana toimi 1966–1974 arkkitehti Erich Zimmer. Ks. Häussler, Erich Zimmer, *Biographien Dokumentation der Forschungsstelle Kulturimpuls* (verkkosivusto).

Salin rakentaminen 1950-luvulla

Yleisen antroposofisen seuran johtokunta päätti tarttua salin rakentamiseen 1952, ja elokuussa joukko arkkitehtejä ja taiteilijoita oli kutsuttu keskustelemaan asiasta. Sali hahmotettiin rakennuksen kohokohtana ja keskeisenä tilana, nyt suunnittelijoiden tehtäväksi aiottiin antaa tehdä ikään kuin sisempi kerros saliin. Elokuun keskustelussa sovittiin, että kaikki kiinnostuneet voisivat tehdä mallin salista mittasuhteessa 1:100. Näin uskottiin löytyvän luotettavat perusteet salin suunnitteluun.¹²⁹⁴ Varsinaisesti ei puhuttu suunnittelukilpailusta, vaan tarjottiin mahdollisuus osallistua tilan suunnitteluun. Mallisabluunat luvattiin lähettää heille, jotka olivat valmiit jättämään mallinsa 1.2.1953 mennessä.

Mallit ja asiakirjat lähetettiin syys- ja lokakuun aikana 33 arkkitehdille, taiteilijalle ja kuvanveistäjälle.¹²⁹⁵ Asiakirjoihin kuului puisen mallin lisäksi teksti salin arkkitehtonisesta muotoilusta ja P.E.Schillerin teksti salin akustisista kysymyksistä. Lisäksi mukana oli pohjajym. piirustuksia. Liitteenä oli myös kaksi Steinerin artikkelia vuodelta 1924.¹²⁹⁶ Salin muotoilua koskevassa suunnitteluohjeessa todettiin, että Steinerin lausumia salin sisustuksesta tuli pitää väliaikaisina, koska hänen oli tarkoitus johtaa itse rakentamista. Siinä tuotiin kuitenkin esiin, että Steiner olisi suunnitellut ikkunaseinien jäsennystä kolmella puolipylväällä, joista ensimmäinen olisi länteen vihreästä ikkunasta, toinen sinisen ja violetin ikkunan välissä ja kolmas sisäänkäynnin ja näyttämöseinän välillä. Puolipylväät tulisi sitoa toisiinsa yksinkertaisella arkkitraavilla. Tekstissä todettiin, että Steiner oli tarkoittanut toisen Goetheanumin salin muodot yksinkertaisemmiksi kuin ensimmäisen, jotta maalauksille jäisi tarpeeksi tilaa. Puuta ei rakennuksessa tullut käyttää konstruktiivisiin tarkoituksiin. Ohjeessa myös ehdotettiin portaalimotiivin (ns. perusmotiivi) käyttöä näyttämöaukossa. Lisäksi viitattiin Steinerin esitelmiin *Der künftige Baugedanke von Dornach*¹²⁹⁷ ja *Wiederaufbau des Goetheanum*¹²⁹⁸, mutta muistutettiin myös siitä, että mainitut kirjoitukset oli tehty ennen pienoismallin muovailua.¹²⁹⁹

Salin arkkitehtonisella ja plastisella muotoilulla tuli pyrkiä hyvään akustiikkaan. Mitaukset olivat osoittaneet, että jälkikaiun kesto ja resonanssi olivat huolimatta tilan tavattomasta suuruudesta huolimatta melko hyvät. Ongelmana oli kaiku, joka heijastui holvatusta katosta. Toisenlainen kattomuoto voisi parantaa tilannetta, ilman että salia olennaisesti madalletaan. Plastisella muotoilulla olisi kuitenkin edullinen vaikutus kaikuun. Lisäksi kerrottiin, että näyttämön betoniaukon koko olisi 17 kertaa 12 metriä. Eurytmialle ja näytelmille tarvittiin korkeintaan 13 m leveä ja 9 m korkea aukko. Konsertteja varten haluttiin säilyttää kuitenkin suurin mahdollinen aukko, 16,5 kertaa 11,5, metriä. Istuinpaikkoja oli 900 ja niiden määrää haluttiin kasvattaa, joten suunnittelulla ei saisi ainakaan estää paikkojen lisäämistä. Silloista urkupodestia ei tarvinnut säilyttää eikä myöskään parvekkeita.¹³⁰⁰

Suunnitteluohjeet olivat asialliset ja jättivät suunnittelijoille mahdollisuuden ratkaista tilanne eri keinoin. Steinerin ohjeita luonnehdittiin suuntaa antaviksi, ja saliratkaisua haluttiin tutkia avoimesti, koska kaikki halukkaat antroposofisen seuran jäsenet saivat osallistua.

¹²⁹⁴ Gessner 7.9.1952, *Nachrichtenblatt*.

¹²⁹⁵ Lista henkilöistä, joille malli ja asiakirjat lähetettiin. A07.001.014.

¹²⁹⁶ Steiner (1924) 1982, 118, 119. *Unterlagen für die architektonische Ausgestaltung des großen Saales in Goetheanum* (1952). A07.001.016. Asiakirja arkkitehtonisesta muotoilusta on nimeämätön, mutta sen laatijana pidetään E. Laurenzia, joka työskenteli Goetheanumin rakennustoimistossa.

¹²⁹⁷ Steiner (31.12.1923) 1982, 113.

¹²⁹⁸ Steiner (1.1.1924) 1982, 116.

¹²⁹⁹ *Unterlagen für die architektonische Ausgestaltung des großen Saales in Goetheanum* (1952). A07.001.016.

¹³⁰⁰ Sama.

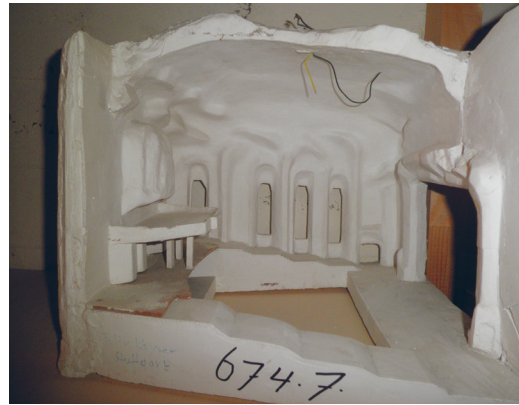
Näin uskottiin löytyvän hyvä ratkaisu. Johtokunnan tavoitteena oli pyrkiä hyvään ja uutta luovaan ratkaisuun.

Ensimmäiset ehdotukset 1953

Määräaikaan, helmikuun alkuun 1953 mennessä puumalleja palautettiin 15 suhteessa 1:100 ja neljä suuremmissa mittakaavassa. Näistä on Goetheanumin arkistossa säilynyt kymmenen: arkkitehtien professori Max Benirschken, Walter Bogerin, Felix Durachin, Wolfgang Gessnerin, Felix Kayserin, A. Steinmannin, Erich Zimmerin, ja kahden tuntemattoman tekijän. Lisäksi Hermann Ranzenberger, Carl Kemper, Albert Baravalle ja Heinrich Eckinger jättivät ehdotuksensa suuremmissa mittakaavassa.¹³⁰¹



62 Walter Bogerin plastiliinimallissa on ikkunaseinillä seitsemän puolipylvästä¹³⁰², joista keskimäistä on korostettu. Myös nurkkapilastereiden kapiteelit eroavat muista. Seinässä on viisi isoa ja yksi pieni ikkuna. Arkkitraavikerros on yksinkertainen, ja näyttämöaukon yllä on mukaeltu perusmotiivi.



63 Felix Kayserin kipsimallissa ikkunoita on todellinen määrä, pylväsaiheita neljä tai viisi. Niiden muotoilu on vapaa, kapiteelit puuttuvat ja pylväsaiheiden veistokselliset muodot liukuvat katon muotoihin. Näyttämöaukon yläpuolella on mukaeltu perusmotiivi.



64 Max Benirschken plastiliinimallissa ikkunat ovat aidoilla paikoillaan. Neljä pylväsaihetta ovat oikeastaan erikokoisia ja muotoisia liseenejä. Veistoksellisia muotoja on lähinnä nurkissa ja näyttämöaukossa on muistumia länsifasadin muodosta.



65 Erich Zimmerin kipsimallissa on neljä ikkunaa ja ikkunaseinällä vapaasti muotoillut viisi pylväsaihetta, jotka jatkuvat veistoksellisempina eräänlaiseksi arkkitraaviksi. Näyttämöaukon yläpuolella on tulkinta perusmotiivista.

1301 Taideteokset ja em. mallit säilytetään eri paikassa kuin kirjallinen asiakirja-aineisto.

1302 Kuvateksteissä käytetään lähteiden mukaan termiä puolipylväs (Halbsäule) tai pylväsaihe, vaikka kyse on pilastereista tai osassa ehdotuksia liseeneistä.



66 Felix Durachin mallissa ikkunat ja pylväsaiehet on jäsennetty tasaiseksi riviksi. Nurkassa on vapaasti seisova, korkea kattoon ulottuva pylväs. Pitkälle abstrahoidut kapiteelit ja arkkitraavi on muotoiltu veistoksellisesti, joskin luonnosmaisesti. Kipsimalli oli maalattu: alhaalla violettiä, keskellä niin pylväissä kuin seinissä, sinistä ja kapiteeleissa, arkkitraaveissa ja katossa keltaista. Näyttämöaukon yllä hahmottuu perusmotiivi.



67 G. Hahnin malli on ikkunaseinäreliefi, jossa oli tarkka seitsenjako. Reunimmaisista ja keskimmäistä pilaria on voimakkaasti korostettu, ja niillä on kapiteelit ja arkkitraavikerros. Oikeat ja sokeat ikkunat ovat samankokoisia.



68 Wolfgang Gessnerin mallissa on oikea määrä ikkunoita ja seitsemän puolipylvästä. Kapiteelit ja veistoksellinen arkkitraavikerros erottuvat selvästi. Näyttämöaukon yläpuolella on perusmotiivi.



69 Adolf Steinmannin ehdotus on linjakas, seitsemästä pylvästä oli korostettu keskimmäistä ja reunimmaisista.



70 Carl Kemperin mallissa on seitsemän pylvästä, joista kolmea oli korostettu. Selvät kapiteelit ja arkkitraavikerros näkyivät hyvin kupolimaisen, maalatun katon alapuolelta. Näyttämöaukon yläpuolella oli hahmotettu perusmotiivi. Tämä muistuttaa malleista eniten ensimmäisen Goetheanumin suurta salia. Malli on suurempi kuin muiden osallistuneiden.



71 Hermann Ranzenbergerin mallin perusjäsenitys on sama kuin Kemperin mallissa, mutta muodot ovat liukuvammat ja liikuvammat. Albert Baravallen malli ei ole Goetheanumissa vaan arkkitiedin leskellä.

Mallin tai toisin sanoen kilpailuehdotuksen jättäneet suunnittelijat kutsuttiin tapaamiseen 7–9. maaliskuuta 1953. Tapaamisessa oli mallin jättäneiden lisäksi läsnä antroposofisen seuran johtokunta ja seuran työntekijöitä. Mallin valmistaneet esittelivät ehdotuksensa, ja kaikki totesivat tehtävään olleen vaikean. Mallin koko oli myös liian pieni, jotta plastista ratkaisua olisi voinut kunnolla nähdä ja arvioida.¹³⁰³ Tapaamisessa todettiin, että malleista saatiin monia arvokkaita ajatuksia, mutta että yksikään ei ollut vielä kypsä toteutettavaksi.¹³⁰⁴ Keskusteluissa kuitenkin päästiin yhteiseen käsitykseen monista asioista, esimerkiksi, että rakennuksen ulkopuolen muotojen tulisi tuntua myös sisätilojen muodoissa, joten aiheita ja muotokieltä ei pitäisi ottaa ensimmäisestä Goetheanumista.

Arkkitehti Wolfgang Gessnerin¹³⁰⁵ kirjoittamassa kertomuksessa todetaan edelleen, että uudelle rakennukselle oli tyypillistä, että muodot olivat virtaavampia kuin ensimmäisessä. Siksi sisätiloissakin pitäisi näkyä virtaava liike, joka kulkee lännestä näyttämöä kohti ja puhujankorokkeelle, ja toisaalta toinen liike seuraisi näyttämöltä lähteviä sanoja. Tämä johtaisi siihen, että molempiin suuntiin kulkeva liike korostaisi alkuperäistä kaksoistila-ajatusta, näyttämöä sen merkityksen vuoksi, ja lisäksi toisi kuulijan elävään yhteyteen tilan kanssa. Tapaamisessa oli myös todettu, että kupolimuo-to ei tule kysymykseen katossa, koska se aiheuttaisi akustisesti haitallista kaikua, eikä taiteellisesti sopisi ulkopuolen muotoon. Katon tulisi seurata kevyesti kohti länttä nousevaa ulkokattoa. Katossa pitäisi olla tasaiset tai lievästi kaareutuvat pinnat, koska silloin niille voisi suunnitella maalauksia. Plastiset muodot katossa haittaisivat maalausta. Samalla oli keskusteltu siitä, pitäisikö katon ja seinän välillä olla arkkitraavikerros, kuten ensimmäisessä Goetheanumissa. Toisten mielestä kyllä, kun taas toisten mielestä ensimmäisen rakennuksen arkkitraavia ei pitäisi nostaa yleispäteväksi periaatteeksi. Uuden rakennuksen voimakkaamman liikkeen vuoksi voisi arkkitraavin staattisempi muoto puuttua. Myöskään maalausten kannalta ei pidetty tarpeellisena alemman kerroksen ja maalatun katon selvää erottamista. Voitaisiin hyvin aloittaa arkkitehtonisesta näkökulmasta lähtevästä värytyksestä jo alemmaa ja kehittää tästä lähtien kattopintojen maalausta vapaampaan tyyliin.¹³⁰⁶

Ikkunaseiniin Steiner oli suunnitellut kolme puolipylvästä molempiin nurkkiin ja keskelle. Kokouksessa mietittiin, olisiko Steinerin ajatus kolmesta puolipylvästä kestänyt hänellä toteutukseen asti. Myös ne, jotka olivat tätä mieltä, katsoivat, ettei jäsentely saisi kuitenkaan johtaa salin epätaiteelliseen puolittamiseen, vaan että myös keskimäinen pylväs tuli saattaa mukaan kokonaisliikkeeseen. Tämä koski myös ikkuna-aukkojen rytmiä. Useimmat olivat sitä mieltä, että oikeiden ikkunoiden vapaampi rytmi olisi parempi kuin oikeiden ja sokeiden ikkuna-aukkojen tasainen rivi. Tilan suuruuden vuoksi tulisi ottaa huomioon, että mallien pieni mittakaava johtaa helposti yksittäisten muotojen liian suureen kokoon. Lisäksi sovittiin, että ehdotuksista tarvitaan vielä suuremman mittakaavan mallit. Samalla osallistumismahdollisuus annettiin myös niille, jotka eivät osallistuneet ensimmäiseen vaiheeseen.¹³⁰⁷ Kuvanveistäjä Carl Kemper erosi jo tämän ensimmäisen kokouksen jälkeen, koska ei voinut hyväksyä tapaa, jolla Steinerin ohjeisiin oli suhtauduttu.¹³⁰⁸

1303 Krause-Zimmer 1992, 65–66.

1304 Gessner, Wolfgang, Bericht über die Besprechung der Entwurfsverfasser vom 8. März 1953 in Dornach, A07.001.013.

1305 Wolfgang Gessner oli 1930-luvulla Kasseler Stadtbaumeister. Toepell, Kayser, Biographien Dokumentation der Forschungsstelle Kulturimpuls (verkkosivusto).

1306 Sama.

1307 Sama.

1308 Turgenieff 1957, 7. Siteeraa Wachsmuthia (Nachrichtenblatt Nr.19, 8.5.1955 ja 29.7.1956), jonka mukaan tuossa kokouksessa todettiin, ettei Steinerin sisätilojen ohjeissa ollut mitään lopullista, ja he päätyivät toiseen ratkaisuun, joka otettiin sitten jatkokehittelyn pohjaksi. Turgenieff kysyi, tiesivätkö osalliset, miten suureen epäsuoruu-ton tämä ratkaisu tulisi johtamaan.

Kokouskertomuksen perusteella osalliset olivat pohtineet suunnittelutehtävää ja rakentaneet yhteistä ymmärrystä tehtävän arkkitehtonisista vaatimuksista. Keskustelu näyttää keskittyneen tilan arkkitehtonisiin vaatimuksiin ja mahdollisuuksiin, vähemmän oli tulkittu sitä, mitä Steiner olisi tahtonut ja tarkoittanut. Ilmeisesti osallistujien käsityksen mukaan hänen vähistä lausumistaan ei voinut johtaa ratkaisua salin rakentamiseen. Keskeistä oli, että rakennuksen ulkopuolen muotokielen tuli näkyä myös salissa ja että ensimmäisen Goetheanumin ratkaisuja ei pitänyt toistaa. Maalauksia pidettiin itsestään selvästi tärkeinä.

Toinen vaihe 1953–1954

Toisen vaiheen malli piti tehdä mittakaavassa 1:50.¹³⁰⁹ Puumallin lisäksi asiakirjoihin liitettiin Gessnerin kertomus maaliskuun tapaamisesta ja Paul Eugen Schillerin kirjoitus tilan akustiikasta.¹³¹⁰ Tilassa oli tehty mittauksia, ja pyydetty lausuntoa useammalta asiantuntijalta. Nämä totesivat kaarevan katon aiheuttavan suurimmat akustiset ongelmat. Jos holvi-muoto haluttiin säilyttää, tulisi suuri osa katosta päällystää ääntä eristävällä aineella, mikä taas voisi heikentää kuuluvuutta koko salissa. Tasaiset kattopinnat olisivat suotuisimmat akustiikan kannalta, mutta niitäkin pitäisi osin käsitellä, joko suihkutettavalla asbestilla tai äänieristyslevyillä. Silti suurin kaikupulma johtui salin korkeudesta, joten välikaton rakentaminen saattoi olla ainoa ratkaisu.¹³¹¹

Ehdotuksia toiseen vaiheeseen jätettiin 24, lisäksi olivat jo edellisessä vaiheessa jätetyt Kemperin, Baravallen ja Eckingerin mallit. Isommista ehdotuksista on Goetheanumissa säilynyt 10.¹³¹² Mallit asetettiin näytteille Goetheanumiin, aluksi johtokunnan ja osallistuneiden nähtäväksi ja pääsiäisenä seuran jäsenillä oli mahdollisuus tutustua niihin. Salin suureen kokoon ja mittasuhteisiin nähden mallien koko oli pieni ja ne jäivät melko viitteellisiksi. Erottavana tekijänä malleissa oli pitkälti se, oliko seinä jäsennetty seitsemällä pilasterilla vai vapaasti, ja käytettiinkö sommitelmassa ns. sokeita ikkunoita.

Poikkeuksellinen on prof. N. Aprilen ehdotus, jossa seinien jäsentely perustui hyvin teräviin ja tiheisiin muotoihin, jotka jatkuivat lattian tasosta kattoon. C. Ritter taas on maalannut seinien ja pylväiden alaosa peittämään kukkivia pensaita. Pylväitä on seitsemän ja niiden kapiteelit muistuttavat terassin pylväiden kapiteeleja, arkkitraavi muistuttaa ensimmäisen Goetheanumin arkkitraavia, ja katossa on monivärinen kirkas maalauskoristelu.¹³¹³

2–4.4.1954 pidettyyn kokoukseen kutsuttiin kaikki ehdotuksen jättäneet. Tästä tapaamisesta ei ole säilynyt pöytäkirjaa tai kertomusta, ja sen vuoksi kokouksen päätöksistä myös

1309 Maaliskuun kokouksessa sovittiin, että malli pitäisi jättää syksyllä. Ohjeiden, mallien ja asiakirjojen antaminen venyi kesäkuun alkuun, ja osallistujien pyynnöstä aikaa pidennettiin ensin 15.2 ja sitten 15.3.1954 asti.

1310 Schiller, Paul Eugen, insinööri, Bericht zur Frage der Akustik im großen Saal des Goetheanum. A07.001.014. Ei haitallista resonanssia ja sen syntymistä pitää myös välttää. Dr. Jordan, Kööpenhamina, mittasi jälkikätkutilanteen. Asiantuntija, W. Pfeifferin lausunto ja kaksi nimettömäksi jäänyttä asiantuntijaa, joiden kannat Schiller kertoo.

1311 Sama.

1312 Liste der Architekten, Maler und Plastiker, die die Modellunterlagen erhalten haben. A07.001.013 Asiakirjat ja mallipohjat lähetettiin seuraaville: 1. prof. N. Aprile, Rooma, 2. arkkitehti Erwin Bauer, Stuttgart. 3. Professori Max Benirschke, Düsseldorf 4. arkkitehti, Kreisbaumeister Walter Boger, Heidenheim 5. arkkitehti, tohtori Felix Durach, Stuttgart 6. tohtori Th. Ganz, Dornach 7. R.J.- Geraets, Zeist, Hollanti. 8. arkkitehti, tohtori Wolfgang Gessner, Stuttgart 9. arkkitehti W. Heyerhoff, Hampuri 10. arkkitehti Felix Kayser, Stuttgart 11. taidemaalari Arne Klingborg, Tukholma 12. Kuvanveistäjä F. Maresca, Dornach 13. arkkitehti Willi Mayr, Stuttgart 14. arkkitehti Otto Moser Zürich 15. Arkkitehti Georg Nemes, Strassburg 16. arkkitehti Hermann Ranzenberger, Dornach 17. kuvanveistäjä R. Ratnowsky, Dornach 18. C. Ritter, Döttingen 19. J. Salgo, Zürich 20. arkkitehti, professori Johannes Schöpfer, Stuttgart 21. E. Schweigler, Dornach 22. Baurat A. Steinmann Oldenburg 23. A. Tschakaloff, Dornach 24. taidemaalari Gérard Wagner, Dornach 25. arkkitehti Erich Zimmer, Stuttgart 26. Kuvanveistäjä Ruth Bürck, München. Kuvanveistäjä Carl Kemper Dornach, arkkitehti Albert Baravalle Dornach, ja Heinrich Eckinger Dornach eivät aikoneet jättää uutta ehdotusta, joten mallia ei lähetetty heille.

1313 Mallit Goetheanumin arkistossa/taidekokoelmassa.



72 Professori N. Aprilen malli.



73 C. Ritterin malli.

keskusteltiin kiivaasti pitkään.¹³¹⁴ Tapaamisessa järjestettiin nimittäin äänestys, mutta äänestettiinkö siitä, mikä malli otetaan toteutuksen pohjaksi vai oliko äänestys vain jatko-työlle suuntaa antava? Tästä osallistujille jäi erilaisia käsityksiä, joita puitiin lähivuosina. Joka tapauksessa äänestyksen voitti arkkitehti Johannes Schöpferin ehdotus.¹³¹⁵ Kahdessa mallissa toteutus perustui ns. kaksoistila-ajatukseen, jossa näyttämötila työnty saliin, nimittäin Felix Durachin ja Walter Knieben.¹³¹⁶

Heti seuraavana päivänä 5.4.1954 Walter Gessner kirjoitti johtokunnalle ja toisti jo kokouksessa suullisesti sanomansa, että salille ei vielä ollut löytynyt sopivaa muotoa.¹³¹⁷

¹³¹⁴ Turgenieff 1957, 7. Kirjoittaja epäili, ettei kahden päivän aikana olisi ehditty perusteellisesti käsitellä kaikki ehdotuksia, tehdä monipuolista ja perusteellista esityötä niin, että kaikki osalliset ovat osallistuneet siihen (viittaa Tatsachen und Hinweise zur Erinnerung und Orientierung, Nachrichtenblatt Nr. 31 29.7.1956).

¹³¹⁵ Das zahlenmäßige Ergebnis den von den Architekten ausgesprochenen Ordnung ist: Bei Zusammenfassung den ersten 3 Ränge. A07.001.016 (käsikirjoitettu) Ensimmäisen äänestyskierroksen tulos oli: Schöpfer 13, Zimmer 11; Baravalle 8; Kayser 8, Durach 7; Moser 5, Hahn ja Benirschke 4; Nemes 3; Boger, Steinmann, Kniebe 2; Eckinger, Salgo, Gessner, Kemper, Starck 1 ja toisella Schöpfer 12; Zimmer 11; Baravalle 6; Durach 6; Kayser 4; Moser 3; Hahn 3; Benirschke 2; Boger, Kniebe, Ranzenberger, Steinmann 1.

¹³¹⁶ Krause-Zimmer 1992, 66. Tämän mukaan Otto Moserin saamia ääniä ei kuitenkaan laskettu mukaan, koska hän oli eronnut seurasta. Näin ollen osallistumisen vaatimuksena on ollut yleisen antroposofisen seuran jäsenyys.

¹³¹⁷ Gessner 5.4.1954. An den Vorstand am Goetheanum in Dornach. Betrifft den Ausbau des großen Goetheanum-Saals. A07.001.012



74 Johannes Schöpferin ehdotuksessa pylväsaieita tai näyttämöaukon yllä perusmotiivia ei juurikaan havaitse.



75 Johannes Schöpferin mallissa muotoilu muistuttaa rakennuksen ulkopuolta enemmän kuin muissa ehdotuksissa.

Vaikka katosta oli löytynyt yhteinen tyydyttävä käsitys, niin tilan plastisesta jäsentelystä oli vielä silminnähdä erilaisia kantoja. Hän olisi toivonut, että ensimmäisestä Goetheanumista olisi vielä tehty malli samassa mittakaavassa. Ei siksi että otettaisiin mallia muodoista, vaan muotoilutavasta ja mittakaavan käsittelytaidosta. Gessnerin mukaan tuolloin olisi voitu nähdä, ettei vaikutus perustunut pelkästään vapaasti seisovien pylväiden ja seinän vuorovaikutukseen, vaan että tila oli jäsennelty ja differentioitu erinomaisen voimakkaasti myös muilla plastisilla muodoilla. Gessnerin mukaan tämä oli tärkeää tilan valtavien dimensioiden, ihmiseen muodostuvan taiteellisen suhteen ja akustiikan vuoksi. Hän painotti, että ihminen kokee totena tilan vaikutuksen ja koon, kun hän luo siihen suhteen omalla hahmollaan. Hänen mielestään ensimmäisen Goetheanumin tila antoi tähän tarvittavaa apua: pienet kierteiset muodot olivat vaikuttava ja tietoinen vastapaino kupolin suuruudelle ja ne korostivat mittasuhteita. Pylväät nousivat sokkeleilta, jotka olivat ihmisen silmän tasolla, kohti kapiteeleja ja arkkitraaveja. Sokkelipintojen veistokselliset muodot olivat suhteellisen pienimittakaavaisia ja mittakaava kasvoi kapiteeleissa ja edelleen arkkitraaveissa ja lopulta kupolien väliseen suureen kaareen asti. Pienet osat antoivat mittakaavaa suurempiin ja tämä taas koko tilan ilmaisuvoimaiseen suuruuteen, selvitti Gessner.

Kun tämä plastinen eriytyminen puuttui, häviäisi hänen mielestään koko tilan suuruuden arvo. Gessner kaipasi saliin voimakkaampaa plastista jäsentelyä. Hänen mielestään monissa ehdotuksissa näkynyt reliefimäinen seinän pinnan muotoilu ei riittänyt näin isoon ja 24 metrin korkuiseen saliin. Nämä ratkaisut myös loisivat haitallista kaikua. Taas ne ehdotukset, joissa oli plastisempia muotoja, eivät olleet onnistuneet mittakaavan luomisessa. Hänen mielestään synteisiä ei vielä näiden ehdotusten pohjalta syntyisi, mutta hän uskoi sen löytyvän.¹³¹⁸

Salin toteutus ja keskustelu

Johtokunta päätti valita Johannes Schöpferin mallin toteutuksen pohjaksi 6.4.1954,¹³¹⁹ se julkaistiin yleiskokouksessa ja seuraavassa jäsenlehdessä toukokuussa.¹³²⁰ Suunnitelmassa puolisuunnikkaan muoto osin hävisi, kun salin ja näyttämön leikkauskohdassa seinät kaartuivat sisäänpäin. Seinäpilasterit olivat maltillisesti ja vapaasti muotoillut, ja arkkitraavikeros sulautui osin katon muotoihin. Näyttämäaukossa oli mukaeltu ns. perusmotiivi. Kesäkuun jäsenlehdessä salin uudistamisesta kerrottiin enemmän ja samalla esitettiin tapoja, joilla jäsenet voivat osallistua työn rahoitukseen.¹³²¹ Johannes Schöpfer esitti kustannusarvion huhtikuussa ja ehdotti, että seuraava malli tehtäisiin mittakaavaan 1:10 ja että työ toteutettaisiin Dornachissa.¹³²² Jo huhtikuussa Schöpferin ehdotuksen valintaa vastustaneet Hans Wilderman ja Albert Baravalle kirjoittivat johtokunnalle asiasta.¹³²³



76 Schöpferin laatima työn-
aikainen luonnos, jossa
pylväsaiehet erottuvat
selvemmin kuin mallissa.

1318 Gessner 5.4.1954. A07.001.012. Totesi myös tietävänsä, että plastinen muotoilu tulee kalliimmaksi kuin kevyesti jäsennellyt seinäpinnat, mutta hän ehdotti lisärahan varaamista tähän tarkoitukseen.

1319 Johtokunnan kirje 6.4.1954 kilpailussa pisimpään mukana olleille eli Schöpferille, Erich Zimmerille, Albert Baravallelle, Felix Durachille ja Felix Kayserille. Asia pyydetään pitämään luottamuksellisena pääsiäisen yleiskokoukseen asti. A07.001.015. Schöpfer oli osallistunut Stuttgartin antroposofiasta kiinnostuneiden arkkitehtien piiriin. "Mensch und Baukunst, eine Korrespondenz"-lehdessä Nr. 4 oli Schöpferin kirjoitus (1.7.1952) "Künstlerische und soziale Gesichtspunkte für eine Siedlung".

1320 Nachrichtenblatt, 9.5.1954.

1321 Nachrichtenblatt, 6.6.1954.

1322 Schöpfer Wachsmuthille 10.4.1954. A007.001.014. Kustannukset 320 000 Dmk.

1323 Wildermann 21.4.1954. A007.001.012. Näyttämön ja katsomon tulisi muodostaa kaksoistila, puuveistos tulisi sijoittaa näyttämölle, Durachin malli sopisi hänen mielestään parhaiten jatkokehittelyn pohjaksi. Mukana oli myös piirroksia.

Töiden suunnittelu kuitenkin eteni, rakennustoimisto ja Schöpfer neuvottelivat työjärjestyksestä, materiaalivaihtoehtoista, urkujen uusimisesta ja rahankeräys eteni. Schöpfer teetti akustiikkatutkimuksia, ja niiden perusteella vielä muotoili malliaan.¹³²⁴ Joulukuussa oli lupauksia rahalahjoituksista saatu niin paljon, että salin rakentaminen onnistuisi suunnittelussa aikataulussa, eli sali saataisiin valmiiksi vuonna 1957. Myös uusien urkujen saaminen näytti mahdolliselta.¹³²⁵ Työt aloitettiin rakentamalla puhujankorokkeelle näyttämöesitysten ajaksi tarvittava syvennys. Sen suunnittelu vaati myös proseniumin tarkempaa suunnittelua.¹³²⁶ Kun mallin akustiset vaatimukset oli saatu kuntoon, ryhtyi arkkitehti Erich Zimmer Schöpferin pyynnöstä työstämään mallia 1955 huhtikuun alussa. Schöpfer itse asui Stuttgartissa, eikä voinut muiden töidensä vuoksi muuttaa Dornachiin. Yhteistyö osoittautui kuitenkin niin vaikeaksi, että Zimmer luopui tehtävästä jo heinäkuun lopussa saatuaan mallin sovittuun pisteeseen asti valmiiksi. Erich Zimmerin mukaan Schöpfer otti salin muotoilun liian pinnallisesti, ja oltuaan itse lähellä rakennusta, hän päätyi sille kannalle, että sali ja näyttämö tulisi kuitenkin suunnitella ns. kaksoistilaksi, mikä olisi vaatinut enemmän aikaa.¹³²⁷

Albert Baravalle, joka oli tehnyt oman salisuunnitelmansa jo 1949 ja toivonut sen toteuttamista, esitti vastalauseen Schöpferin valinnasta johtokunnalle helmikuussa 1955.¹³²⁸ Hänen mielestään piti noudattaa Rudolf Steinerin antamia ohjeita salin sivuseinien jäsentämisestä seitsemällä pilarilla ja korostaa niistä ensimmäistä, neljättä ja seitsemättä sekä säilyttää pohjakaavan alkuperäinen puolisuunnikkaan muoto. Schöpferin ehdotuksen muodot eivät Baravallen mukaan lähteneet annetusta ns. perusmotiivista, eikä se hänen mielestään näkynyt edes näyttämön yläpuolella. Lisäksi suunniteltu valaistus oli hänen mielestään virheellinen. Protestin vuoksi johtokunta kutsui koolle arkkitehteja, koska ei tuntenut olevansa yksin kompetentti arkkitehtonisissa asioissa.¹³²⁹ Kokous pidettiin 12.3.1955, mutta jo sitä ennen useampi arkkitehti vastasi, että vaikka he eivät pidä Baravallen toimintatavasta, he eivät myöskään pitäneet Schöpferin mallia kypsänä toteuttavaksi, eivätkä olleet ymmärtäneet edellisvuotisen äänestyksen johtaneen suoraan toimeksiantoon.¹³³⁰ Järjestetyssä kokouksessa päädyttiin siihen, ettei Baravallen protestia pitäisi käsitellä yleiskokouksessa.¹³³¹

1324 Schöpfer rakennustoimiston Estermannille 29.10; 8.11; 19.11.;13.12.1954, johtokunnalle 29.10.1954. Estermann Schöpferille 8.10; 1.11;14.12.1954, Wachsmuth Schöpferille 19.10; 4.11.1954 A07.001.014.

1325 Nachrichtenblatt, 19.12.1954. Valmistumisajankohdaksi johtokunta halusi vuoden 1957, koska tuolloin olisi kulunut 33 ja puoli vuotta joulupäivistä, jolloin yleinen antroposofinen seura perustettiin uudelleen. Päivämäärä ja 33 ja puolen vuoden laskutapa herättivät myöhemmin runsaasti keskustelua ja ristiriitoja.

1326 Schöpfer Estermannille 23.12; Schöpfer Wachsmuthille 2.2.1955; Estermann Schöpferille 14.12.;11.2.; Wachsmuth Schöpferille 7.2.1955. A07.001.014. Aikoinaan rakennettua, mutta pian peitettyä orkesterisyvennystä käytettiin puhujankorokkeen ja konserttiflyygelin laskupaikaksi. Sen koosta keskusteltiin em. kirjeissä, samaten proseniumin koosta ja mahdollisista uusista oviaukoista ja niiden peittämisestä. A07.001.014.

1327 Krause-Zimmer 1992, 66. Zimmer pyysi lisäaikaa perusteiden tutkimiseen Wachsmuthilta ja Schöpferiltä, mutta koska sitä ei myönnetty, hän luopui mallin työstämisestä. Erich Zimmer 4.8.1955 kirje johtokunnalle ja toinen Schöpferille, joissa ilmoittaa lopettavansa työt. A07.001.016.

1328 Baravalle, Albert, 2.1955. Hän oli kirjoittanut samasta asiasta johtokunnalle ja laatinut jäsenille kiertokirjeen jo joulukuussa 1954. (22.12.1954) A07.001.012

1329 Johtokunnan kutsukirje arkkitehdeille 28.2.1955. A07.001.013

1330 Karl Pütz johtokunnalle 2.3.1955; Georg Nemes johtokunnalle 11.3.1955; Felix Kayser johtokunnalle 10.3.1955. Kayser esim. oli käsittänyt, että äänestämällä valitaan kolmesta neljään ehdotusta yhteisen kehittämistyön pohjaksi. A07.001.016.

1331 Kokoukseen osallistui 24 henkeä Steffen, Wachsmuth, Poppelbaum, Lewerenz; mallin jättäneistä: Schöpfer, Gessner, Durach, Zimmer, R.J. Geraets, Richard Starck, Heyerhoff: G. Wagner, Ranzenberger, Boger, Baravalle, Carl Ritter, neiti Hahn, Kemper, neiti Bürck, H. Eckinger ja kutsuttuina neiti Blommenstein, herrä Bräuning, Emil Schweigler, Maresca, Zimmerman, Ganz, Tschakalov, Esterman. A07.001.016

Günter Wachsmuth¹³³² lainasi vuoden 1955 yleiskokouksessa 9.4. Steinerin puhetta vuodelta 1911 Stuttgartin rakennuksen vihkiäisissä. Arkistokansiossa oli runsaasti alleviivattu kopio tästä puheesta:

*"Was wird das Beste sein in sozialer Beziehung, wenn unsere Bewegung in zahlreichen Früchten das, was sie als Keim hat, verwirklichen soll? Das werden nicht Abstimmungen und Majoritätsbeschlüsse, sondern das Vertrauen, das der eine dem andern persönlich und individuelle entgegenzubringen vermag; jenes Vertrauen, das darin besteht, daß wir die kleinen Kreise, die das eine oder das andere Werk auszuführen haben, ohne Hemmnis arbeiten lassen. Dann können sie arbeiten, wie hier gearbeitet worden ist. Stören wir nicht diejenigen, die ihr Herz opfernd hängen an das, was unser großes Ziel fördern soll, und geben wir ihnen dafür die völlige Freiheit für ihr Wirken! Umgeben wir sie nicht mit den Hemmnissen des Besserwissens, das gar nicht vorhanden sein kann. /.../ Das Werk, vor der wir heute stehen, ist im vollsten Sinne eine herrliche Rechtfertigung des Vertrauens, das wir gefaßt haben zu dem treuen Arbeiten jenes kleinen Bauvereins, der hier gewirkt hat."*¹³³³

Näin Wachsmuth vetosi luottamukseen ja siihen, että työhön valitun henkilön pitäisi saada tehdä työnsä vapaasti ilman, että muut häiritsevät tätä tietäväisillä kommenteilla. Baravalen vastalauseetta ei käsitelty kokousasiana, mutta siitä keskusteltiin iltaistunnossa. Günther Wachsmuth puolusti Schöpferin mallia ja kertoi itse olleensa toinen niistä kahdesta henkilöstä, jonka kanssa Steiner viimeisinä aikoinaan puhui rakennuksen arkkitehtuurista. Hänen mukaansa Steiner ei ennen kuolemaansa ehtinyt sanoa sisätiloista muuta kuin että niistä tulisi yksinkertaisemmat kuin ensimmäisessä rakennuksessa. Wachsmuthin mielestä protestin esittäjien näkemykset koskivat asioita, joissa tuli, Steinerin mukaan, vallita taiteellisen vapauden. Sitä paitsi myös Steinerin oma työtapa oli sellainen, että hän teki yhden muodon, ja kohta saattoi muuttaa sitä radikaalistikin, esimerkkinä näyttämö, jonka puolipyöreä muoto oli muuttunut muutamassa kuukaudessa kulmikkaaksi. Wachsmuthin mielestä dogmeja ja pakkosääntöjä hakevat loukkasivat Steinerin ajatuksia.¹³³⁴

Schöpferin suunnitelmaa vastustivat ennen kaikkea ensimmäisen Goetheanumin rakentamiseen osallistuneet vanhemmat henkilöt, jotka kokivat, ettei Steinerin ajatuksia tässä mallissa toteutettu. Assja Turgenieff, Carl Kemper ja Hermann Ranzenberger olivat kaikki tunteneet Steinerin ja työskennelleet vuosikausia hänen kanssaan. He myös olivat oppineet kunnioittamaan, luottamaan ja toteuttamaan Steinerin ohjeita (Angaben). Jokainen heistä julkaisi vuosina 1956–57 oman lehtisen/kirjasen¹³³⁵, jossa käsiteltiin salin uudistusta. Kirjasia myös levitettiin laajasti jäsenille kiertokirjeinä. Kaikkien argumentit keskittyivät samoihin asioihin: puolisuunnikkaan muodon säilyttämiseen ja seitsemään pilariin, joista kolmea piti korostaa. Carl Kemper teki valituksen Sali-asiasta vuoden 1956 yleisen antroposofisen seuran yleiskokoukselle.¹³³⁶ Valitus perustui Steinerin antamien ohjeiden noudattamatta jättä-

1332 Günter Wachsmuth (1893–1963) oli 1924 alkaen johtokunnan jäsen, sihteeri ja taloudenhoitaja yleisessä antroposofisessa seurassa. Myös hengentieteellisen korkeakoulun luonnontieteellisen osaston johtaja. Oli opiskellut oikeustiedettä Oxfordissa ja Münchenissä. Ensimmäisen Goetheanumin palon jälkeen hänestä tuli Steinerin henkilökohtainen assistentti, järjesteli matkoja, kirjallisuutta jne. 1923/24 kokouksessa hänestä tuli seuran johtokunnan jäsen 30-vuotiaana. Bockemühl, Wachsmuth, Biographien Dokumentation der Forschungsstelle Kulturimpuls (verkkosivusto).

1333 Teksti Aus Mitteilungen für die Mitglieder der Deutschen Sektion der Theosophischen Gesellschaft. A07.001.016.

1334 Nachrichtenblatt, Nr.19 lehdessä julkaistu kokouspöytäkirja ja kertomus keskusteluista.

1335 Turgenieff, Assja 1957, *Was ist mit dem Goetheanumbau geschehen? Tatsachen und Symptome*; Kemper Carl 1956, *Was die Freunde der anthroposophischen Bewegung und die tätigseinwollenden Mitglieder anlässlich des beschlossenen Umbaues des Goetheanumzuschauerraumes wissen sollten* (1956) A07.001.012. Ranzenberger Hermann 1956, *Der Ausbau des Goetheanum-Saales Dornach*.

1336 Kemper Carl 15.3.1956 ilmoitus johtokunnalle. Kokouksen aikaan Kemper oli sairaana, joten asian esitteli tri Balaster.

miseen nykymallissa.¹³³⁷ Wachsmuth vastasi syytöksiin ja torjui ne, ja siteerasi Kresseä, jonka mielestä Kemper, joka itsekin osallistui kilpailuun, ei edustanut objektiivista kantaa. Hän paheksui nimilistan keräämistä taideteoksen tuomioksi, eikä hänen mielestään ulko- ja sisäarkkitehtuurin välillä ollut valituksessa esitettyä diskrepanssia. Taiteellisen tehtävään löytyisi aina erilaisia ratkaisuja, ja voi olla, että myöhemmin löytyisi parempia. Nyt kuitenkin Wachsmuthin mukaan toimittiin parhaalla mahdollisella tahdolla ja taidolla.¹³³⁸

Vanhojen työntekijöiden ja taiteilijoiden lisäksi myös monet nuoremmat arkkitehdit olivat huolissaan saliuudistuksesta. Wolfgang Gessner oli käynyt tapaamassa Schöpferiä elokuussa 1955 ja ehdottanut, että tässä vaiheessa olisi syytä jo miettiä salin väritystä, mihin Schöpfer oli todennut, että johtokunnan kanssa oli sovittu, että tila maalataan myöhemmin.¹³³⁹ Gessnerin mielestä kyseessä oli väärinkäsitys: Varsinaiset kuvat ja aiheet voitaisiin maalata myöhemmin, mutta itse tilan väritys pitäisi miettiä jo nyt. Olihan jo ensimmäisen Goetheanumin luonnospiirustuksissa Steiner esittänyt kupolien värivirrat, jotka olivat merkittävä osa tilan muotoilua. Että näistä värivirroista nousi eri kohdissa kuvallisia esityksiä, oli kokonaan toinen asia. Kirjeessään johtokunnalle Gessner kertoi, että Stuttgartin arkkitehtipiirissä oltiin sitä mieltä, että rakennustehtävissä, joissa tähdättiin kuvallisen, veistoksellisen ja tilallisen muodostamaan kokonaistaideteokseen, pitäisi taiteilijat ottaa mukaan jo varhaisessa vaiheessa. Tilan pitäisi muotoutua vuorovaikutuksen tuloksena, eikä niin, että arkkitehti tekee työnsä valmiiksi ja muut aloittavat vasta sitten. Gessner ehdotti, että lokakuun ensimmäiseksi päiväksi suunniteltuun salikokoukseen kutsutaan mukaan myös taidemaalareita. Wachsmuth vastasi 17.8.1955 ja totesi, että tapaamisessa on myös maalareita paikalla, ja yhtyi Gessnerin toiveeseen, että pian järjestettäisiin arkkitehtipäivät, joilla puhuttaisiin enemmän tilasta ja väristä.¹³⁴⁰

Schöpfer työskenteli 1955 elokuun alusta 1:20 mallin parissa yhdessä stuccateurin kanssa. Kutsut 1. lokakuuta pidettyyn kokoukseen oli lähetetty heinäkuussa eri maihin ja myös arkkitehdeille, ja syyskuun mittaan johtokunta sai kirjeitä, joissa ilmaistiin huoli rakentamisesta ja toivottiin töiden keskeyttämistä.¹³⁴¹ Tämän lokakuun kokouksen pöytäkirjaa tai kertomusta sen kulusta ei tiettävästi ole säilynyt.¹³⁴² Stuttgartin arkkitehtipiiri järjesti Saksan antroposofisen seuran vuosikokouksen yhteyteen syksyllä 1955 Müncheniin näyttelyn ja arkkitehtipäivät. Päivien teema oli ”Tehtävämme tänään ja huomenna”, ja keskustelut käsittelivät pitkälti saliasiaa.¹³⁴³ Päivillä oli pohdittu mm. kahden tilan toisensa läpäisyä, ja todettu, että sen merkitystä ei vielä ollut tarpeeksi tutkittu. Heidän mielestään ajatusta voisi lähestyä ihmisestä lähtien, niin että jokainen ihminen näkee kaksi tilaa: oman minänsä ja toisaalta maailman tilan, eli kohtaisi minän ja maailman ongelman. Toisaalta henkisesti pyrkivä ihminen voisi

1337 Nachrichtenblatt, Nr. 17, 1956. Kemper tuli 1914 rakentamaan ensimmäistä Goetheanumia ja tutki rakennusta perusteellisesti. Steinerin ohjeiden (Angaben) noudattaminen ei ollut hänen mukaansa dogmatismia tai auktoriteettiuskoa. Kolmessa korostetussa pilarissa vanhat työntekijät vielä ymmärtävät olevan ensimmäisen rakennusajatuksen muodonmuutoksen, ja puolisuunnikkaan muoto on täysin riidaton. Näistä pitäisi suunnittelun lähteä.

1338 Nachrichtenblatt 1956 Nr. 17.

1339 Gessner Wachsmuthille, johtokunnalle 13.8.1955. A07.001.012

1340 Wachsmuth Gessnerille 17.8.1955. A07.001.012

1341 20.9.1955 Georg Nemes johtokunnalle; 1.10.1955 Kreutzer johtokunnalle; Arne Klingborg, Erik Asmussen, Tore Virke ja Erik Holmberg Tukholmasta johtokunnalle 26.9.1955 pitivät näyttämön, prosceniumin ja katsomon muotoilua tärkeänä, eivät pitäneet siitä, että nykyinen Guckastenteatteri-malli säilytetään. Heidän mielestään katsomo-asiaa ei voinut ratkaista erillään näyttämöstä. Taiteellisten perustojen mietintä ensin, sitten ratkaisu, eikä aikataulu saa olla liian kireä. A07.001.016

1342 21.10.1955 Wachsmuthin vastaus Marescalles, jonka mielestä taiteelliset asiat jäivät toissijaisiksi tuossa tapaamisessa. Vastauksesta voi päätellä, että kokouksessa oli kritisoitu Schöpferin mallia, koska Wachsmuth epäili, ettei tulevia rakennushankkeita saada tehtyä, jos ei edes salia saada nyt tehtyä, vaan suunnittelijaan suhtaudutaan oppimistarimaisesti ja ikävästi. A07.001.016

1343 Wilfried Boosin 28-sivuinen kertomus Münchenin arkkitehtitapaamisesta syksyllä 1955. Kirjoitus on päivätty Baselissa huhtikuussa 1956. A07.001.013

kahden tilan läpäisyssä kokea materian ja hengen kaksinaisuuden, ja antroposofisesti työskentelevä kaksi tietä, joilla voi yhdistyä henkeen: tiedon ja taiteellisen luomisen tien. Arkielämässä taas oli mielekkäästi yhdistettävä henkilökohtainen ja yhteisöllinen työ.¹³⁴⁴ Salin suunnittelua pidettiin sekä yhteisöllisenä että yksilöllisenä tehtävänä ja ne piti sovittaa yhteen. Kokous päättyi ehdottamaan Vapaan hengentieteellisen korkeakoulun piirissä tehtävää työtä¹³⁴⁵ ikään kuin projektin toteuttajan tueksi.

Myös salin jäsentelyä käsiteltiin laajasti, ja todettiin, että ensimmäisen Goetheanumin toisensa läpäisevät tilat olivat voimakkaasti jäsenneiltyjä. Suunnittelutoimeksiannosta oli puuttunut kokonaan tilojen toisensa läpäisyajatus, eikä sitä myöskään ollut näkynyt ehdotuksissa. Lisäksi tapaamisessa oltiin sitä mieltä, että organisaatiosta rakennustyylistä voitiin puhua vasta sitten, kun tunnistettu perusmotiivi olisi tuotu muuntuneena jokaiseen yksittäiseen muotoon. Kuitenkaan ei haluttu rajoittaa yksittäisen projektisuunnittelijan taiteellista vapautta. Kokouksessa päädyttiin toteamaan, että nyt salia toteutettiin kaksijäsenoisesti, mukana oli vain johtokunta toimeksiantajana ja projektisuunnittelija. Sosiaalinen tasapaino saavutettaisiin, jos mukana olisi lisäksi työjaos tai korkeakouluosasto. Nyt yhteisöllisyyden sijaan tuli esiin yksittäisen henkilön mielivaltaisuus. Korkeakouluosasto tai pienempi työjaos olisi se, joka huomaisi, jos työhön tulee valtaosin yksittäisiä, egoistisia tendenssejä tai sisäistä riippuvuutta henkisen vapauden sijaan. Käytännössä työ sujuisi niin, että suunnittelija tapaisi säännöllisesti työjaosta ja johtokuntaa, keskustelujen jälkeen hän taas jatkaisi työtään.¹³⁴⁶ Wilfried Boos lähetti hieman muokattuna Münchenin kokouksen pohjalta laatimaansa ehdotusta kiertokirjeenä ja joulukuussa 1955 esityksenä johtokunnalle. Johtokunta ei ehdotuksiin suostunut.

Sen sijaan muuten Boosin lähettämään kirjeeseen otettiin kantaa, Felix Kayser kertoi tukevasa tätä ja lisäksi ilmaisi hämmästyksensä johtokunnan menettelystä saliasiassa: arkkitehteja piti kuulla myös myöhemmin, mitä ei kuitenkaan ollut tapahtunut.¹³⁴⁷ Kresse taas kirjoitti suoraan Boosille, ja esitti, että taiteellinen idea, suuremmin työhön, syntyi aina yksilöllisesti eikä minkään työjaoksen kautta. Kresse myös totesi, ettei tilojen toistensa läpäisy ollut mitenkään ainutlaatuista arkkitehtuurin historiassa, vaan että esimerkiksi barokin rakennustaide perustui tähän. Korkeakoulun tai muun yhteistyön liittäminen suunnitteluun tässä vaiheessa, kun työ oli jo vuosia sitten annettu yhdelle suunnittelijalle, olisi hänen mie-

1344 Kokouskertomuksessa (syksyllä 1955) pidettiin kahden tilan toisensa läpäisemistä (1. G:ssä) aivan uutena arkkitehtuurissa ja sen pitäisi toteutua myös 2.G:ssä. Steiner sanoi, että 1.Goetheanumissa rakennus oli tullut ihmiseksi; tämä viittasi siihen, että kahden tilan läpäisyn mahdollinen syvä merkitys pitäisi ensin ymmärtää. Kun tätä läpäisyajatus seurasi suhteessa ihmiseen, se osoitti jokainen yksittäinen henkilö näkee kohdastaan kaksi tilaa: oman minä tilansa ja maailmantilan, eli minän ja maailman ongelman henkisesti pyrkivä ihminen hengen ja materian kaksinaisuuden esitettyä antroposofisesti työskentelevä tuntee kaksi tietä, joilla voi yhdistyä henkeen, tiedon (erkenntnis-schaffens) ja taiteellisen luomisen tien päivittäisessä elämässä mielekkäästi yhdistettävä henkilökohtaisen tekemisen ja yhteisöllisen työn läpäisy. antroposofian olemuksesta lähtee kaikkeen työhön, mikä yhteisön tehtävää, vielä kahden alueen läpäisy, jossa ulkomaailman painii, mutta konkreettinen ratkaisu voi tulla vai antroposofiasta. Ulkomaailma tuntee vain yksinkertaisen tehtävän: rakennuksen tai rakennusosan rakentamisen. Antroposofisesti työskentelevä tietää kuitenkin, että hänellä on aina ratkaistavana tuotettava: Henkisesti sosiaalinen tekeminen, jossa kestävä yhteisöllinen työ syttyy konkreettisesti asetetusta tehtävästä, mikä ottaa korkeakoulutyön muodon, sikäli kuin työskennellään vakavasti. materiaalisesti yksilöllinen tekeminen, jossa taiteilija tekee luonnoksen, joka tuo ilmaisuun kaikki yksityiskohdat yhteisymmärryksessä antroposofian olemuksen kanssa.

1345 Vapaalla hengentieteellisellä korkeakoululla ei ollut tuolloin kuvataiteiden (Bildenden Kunste) osastoa, koska 1925 osaston johtajaksi nimetty kuvanveistäjä Edith Maryon oli kuollut samana keväänä, ennen kuin toimintaa oli aloitettu. Sen jälkeen osastoa ei ollut perustettu.

1346 Wilfried Boosin 28-sivuinen kertomus Münchenin arkkitehtitapaamisesta syksyllä 1955. Kirjoitus päivätyy Baselissa huhtikuussa 1956. A07.001.013. Viimeiselle sivulle on lisätty myös joukko muita henkilöitä, jotka ovat samaa mieltä kirjoituksessa esitetyn kanssa, mm. K.Pütz, Ranzenberger, H.Thiersch, E. Zimmer, C.Kemper, E. Asmussen, A. Turgenieff.

1347 Kayser johtokunnalle 5.1.1956. A07.001.016.

lestään väärin. Kresse myös tyrmäsi Boosin ajatuksen siitä, että löytyisi konkreettinen muodonanto, joka täyttäisi toimeksiantajan fyysis-sielulliset ja sielullis-henkiset tarpeet. Hänen mielestään Boosin, vapaasti suunnittelevana arkkitehtina pitäisi tietää, että arkkitehdeilla on keskenään aivan erilaiset käsitykset. Ajatus siitä, että tässä projektissa voisi taiteellinen kyky kasvaa niin, että sen tunnustaisivat kaikki, oli Kressen mukaan grandioosi loppupäätelmä. Hänen mielestään yhteisen hyväksynnän sijaan siitä seuraisi vain loputtomia keskusteluja. Kresse piti myös johtokunnan menettelyä hyvänä: kilpailuun osallistuneiden äänestämä järjestys oli parempi kuin juryn, samoin se, että johtokunta pitempiä pohtimatta päätti tarttua toimeen.¹³⁴⁸

Gessner ja Kayser kutsuivat Münchenin tapaamiseen osallistuneet tammikuun 1956 lopulla arkkitehtitapaamiseen Stuttgartiin.¹³⁴⁹ Gessner totesi, että Münchenin keskustelu ei ollut suuntautunut Schöpferiä vastaan, vaan tarkoitus oli ollut miettiä, miten peruslakeja työstettäisiin parhaiten tätä tehtävää varten, mutta asia oli kuitenkin otettu henkilökohtaisesti. Kokous päättyi laatimaan kannanottoa, jossa toivottiin, että suurta salia varten työstettäisiin vielä uusia malleja, ja että orgaanisen rakennustaiteen perusteita tutkittaisiin vielä tarkasti. He toivoivat myös työjaoksen muodostamista, korkeakouluosaston perustamista, ja että salin rakentamisen aikataulua lykättäisiin noin vuodella. Lisäksi ryhmä perusti yleisen antroposofisten arkkitehtien ryhmän ja suunnitteli samaksi kevääksi arkkitehtuurinäyttelyä Goetheanumiin. Kirjeen muotoilu jätettiin Walter Beckille ja se lähetettiin johtokunnalle helmikuussa 1956.¹³⁵⁰ Periaatteessa kirje oli saman sisältöinen kuin edellinen Boosin muotoilema kirje.¹³⁵¹ Johtokunta torjui esitetyt ehdotukset salityöhön liittyen, myös näyttelyn järjestäminen olisi tarvinnut pidemmän ajan.¹³⁵² Myös useampi arkkitehti, ei tosin yksikään allekirjoittanut, sanoutui irti tästä kirjeestä.¹³⁵³ Boos esitteli kannanoton myös 1956 yleiskokouksessa, missä taas johtokunta torjui syytökset, mutta piti korkeakoulutyön käynnistämistä muuten erittäin hyvänä ajatuksena.¹³⁵⁴

Marraskuussa Schöpferiä pyydettiin tutkimaan vielä kattovalaistusmahdollisuutta. Sivuilta tuleva valaistus, jossa valolähteet olivat niin selvästi näkyvissä, voisi häiritä esitelmien kuulijoita.¹³⁵⁵

Talvella 1955–56 aloitettiin sivu- ja esityöt, kuten suuren orkesterikuopan peittäminen ja puhujankorokkeen laskupaikan rakentaminen sekä ilmastointi- että lämmitysjärjestelmän

1348 Kresse Boosille 6.1.1956. Pahoittelee kuitenkin sanomansa kovuutta, mutta tekee sen koska uskoo että taiteellisissa ja henkisissä asioissa vain täydellinen avoimuus vie asioita eteenpäin. Boos sai kirjeet myös Durachilta, Raabilta ja Schleicherilta. A07.001.016

1349 Felix Kayserin kirjoittama 21–22.1.1956 kokouspöytäkirja, päiväys 31.1.1956. Paikalla Beck, H.Thiersch, Boese, Pütz, Boos, Zimmer, Ranzenberger, Eberspracher ja Nemes rouvansa kanssa ja toisena päivänä myös Klein ja Mayr. Elävä kokouspöytäkirja, missä kirjataan tarkasti keskusteluja ja arvioidaan eri toimien vaikutuksia. Työjaoksen perustaminen ei tarkoittaisi sitä, että Schöpferin työ keskeytettäisiin, ihmeteltiin sitä, miksei ryhmätyöhön luoteta. Pohdittiin myös sitä, miten vähän jäsenet ylipäätään ymmärtävät arkkitehtuurista ja miten siitä kannattaisi heille kertoa. A007.001.015.

1350 10.2.1956 Walter Beck johtokunnalle. Allekirjoittajina mainitaan: W. Gessner (Stuttgart), Felix Kayser (Stuttgart), Willy Mayr (Stuttgart), Georg Nemes (Nürnberg), Karl Pütz (Köln), Herbert Boese (Tübingen), Wilfried Boos (Basel), Hermann Ranzenberger (Dornach), Erich Zimmer (Dornach), Walter Beck (München), Heinrich Klingel (München), Ludwig Seidl (München), Heinz Thiersch (München). Dokumentissa ei ole allekirjoituksia. A007.001.015.

1351 Siinä kaivattiin goetheanistisen rakennustaiteen perusteiden tutkimista, toivottiin mahdollisuutta osallistua salin suunnitteluun, uudenlaisen yhteistyön luomista ja korkeakoulutyön aloittamista arkkitehtuurissa. Lisäksi arvioitiin salia varten tarvittavan vielä neljän tai viiden mallin luomista, joiden avulla voitaisiin tutkia näyttämöseinää ja ikkunaryhmiä. Edelleen haluttiin korjata virheellinen käsitys, että vuoden 1954 kokouksen äänestys olisi osoittanut, että arkkitehtien mielestä Schöpferin malli tulisi toteuttaa.

1352 15.2.1956 Johtokunta Beckille.

1353 Kirjeenvaihto asiasta jatkuu kevään ajan.

1354 Nachrichtenblatt Nr. 17 1956.

1355 Esterman Schöpferille 8.11.1955. A007.001.014.

rakentaminen. Tammikuussa 1956 Johannes Schöpfer kutsui arkkitehti Rex Raabin, DI Kresse, Gustav Schleicherin ja DI Lauerin tutustumaan malliinsa ja keskustelemaan siitä. Sekä Kresse että Raab kommentoivat suunnitelmaa myös kirjeitse. Molempien mielestä kokonaisuute oli hyvä, sen sijaan yksityiskohdissa oli vielä kehitettävää. Kresse mielestä kattoa voisi muokata vielä niin että sen tasot yksinkertaistuisivat.¹³⁵⁶ Hänen mielestään ehdotetut kolme alabasterivalaisinta olivat erinomaiset, niiden mittakaavaa tosin pitäisi vielä harkita. Hän varoisi tuomasta valaisinta kattoon, koska se haittaisi tulevia maalauksia ja katon suurpiirteisiä muotoja. Paikoitellen kattoa ja seiniä tosin voisi valaista. Koska värilasi-ikkunat olivat iltaisin kuolleet aukot pylväiden välissä, voisi niiden valaisua ulkoa ehkä harkita.¹³⁵⁷ Näyttämöseinä ei ollut vielä löytänyt lopullista ratkaisua, vaan arkkitraavi kellui vielä liikaa, ikään kuin viisteiden varassa. Viisteet tulivat myös liian voimakkaasti katsomoon. Kresse arvioi myös värilasi-ikkunoiden värejä: vihreä oli liian terävä ja sininen kova; hän ehdotti vihreän miedontamista sinisellä kerroksella. Katsomon istuinrivien kallistus oli niin jyrkkä, että ylimmän kolmanneksen riveillä tuli tunne, että liukui eteenpäin ja tuli imaistuksi näyttämöaukkoon. Hän ehdotti ensimmäisen 3–5 -rivin pientä korotusta, joka vähentäisi tätä vaikutelmaa. Liikevaikutelma näyttämöä kohti tulisi esiin valaisimien ja ikkunavarustuksen avulla. Kresse toivoi, että katon sivutasot ja seinät rajattaisiin selvemmin, ja tässä voisi myös rappauspinnan väri vaihtua. Ja väritys pitäisi joka tapauksessa toteuttaa, koska se edistäisi rakennettujen muotojen erottumista eikä hämärtäisi niitä.¹³⁵⁸

Rex Raab kehui alkuun suunnitelman kokonaisuutetta: voimakkaita näyttämökaaria eleenä länteen, avoimia simpukanmuotoja lännestä kohti näyttämöä ja välittäviä muotoja länteen ja itään, eikä toivonut näihin mitään muutosta. Yksityiskohtien parantamisen vuoksi hän toivoisi vielä palaamista mittakaavaan 1:50, jossa voisi tutkia siirtymiä, rajauksia, muotojen läpäisyä ja toistensa seuraamista. Silloin ehkä päästäisiin ikkunaosien vielä suurempaan yksinkertaistamiseen.¹³⁵⁹

Maaliskuussa 1956 asetettiin Schöpferin suuri malli näytteille yleiskokoukseen asti.¹³⁶⁰ Malliin tehtiin vielä joitakin muutoksia, erityisesti kattoon. Muutosten myötä katon maalauksille soveltuvat osat pienenivät.¹³⁶¹ Kevään ja kesän kiistojen ja keskustelujen jälkeen johdokunta julkaisi jäsenlehdessä ja Das Goetheanum lehdessä useita Schöpferin suunnitelmia positiivisesti käsitteleviä kirjoituksia. Samaan aikaan kerättiin Kemperin valitukseen allekirjoituksia, Assja Turgenieff jakoi lehtisiään ja myös Erich Zimmerin pohdinnat rakennusajatuksista levisivät melko laajasti. Kuitenkin noin 6 000 jäsentä oli lahjoittanut rahaa salin rakentamiseen. Ilmeisesti Turgenieff tukijoiheen lähetti vihkosen *Was wird mit dem Goetheumbau geschehen?* jäsenille eri maihin. Monissa maissa pidettiin esitelmiä rakennusajatuksista, lisäksi järjestettiin kaksi yleistä jäsenkokousta. 15.7.1956 Stuttgartissa Linden-museossa pidettyyn kokoukseen tuli noin 500 jäsentä. Kokous pyysi rakennustöiden keskeyttämistä, ja tätä varten aloitettiin nimien kerääminen. Toinen kokous pidettiin Dor-

1356 23.1.1956 Kresse Schöpferille. A007.001.012

1357 Sama.

1358 Kresse 23.1.1956. A007.001.012. Lopuksi päätyy ehdottamaan vielä rakennuksen ulkopuolen käsittelyä kestäväällä vaalealla sävyllä, koska muodot hämärtyvät ja menevät piloille huonojen betonikohtien ja epäedullisesti tehdyn kerroksen takia. Sokkeli ja terassi voitaisiin sävyttää tummemmiksi, ikään kuin oikeana rakennusrunkona. Nykyiset pinnoitteet myös suojaisivat betonia kulumiselta.

1359 29.1.1956. Rex Raab Schöpferille. 18.2.1956 Raab Wachsmuthille. A07.001.016

1360 Nachrichtenblatt 4.3.1956 ilmoitus että Schöpferin malliin voi käydä tutustumassa keskiviikkoisin ja lauantaisin 15–17.: Turgenieff, 1957, 8. Kysyy eikö olisi ollut hyvä, jos Nachrichtenblatissa olisi julkaistu valokuvia mallista ja myös osoitettu pohjapiirrosten avulla muutosten suuruus.

1361 Turgenieff 1957, 8.

nachissa 16.8.1956 ja siellä todettiin mm., ettei henkistä asiaa voinut ratkaista oikeudessa, mitä myös oli pohdittu.¹³⁶²

Myöhemmin arkkitehti Beck, jonka artikkelia ei julkaistu Goetheanum-lehdessä, koska se toimituksen mukaan käsitteli jo pitkälti ratkaistua ongelmaa, laati artikkelin pohjalta kirjeen, jonka allekirjoittivat saksalaiset toimihenkilöt ja työntekijät sekä lukuisa määrä muita henkilöitä. Beck lähetti kirjeen 20.9.1956 johtokunnalle. Siinä pyydettiin rakennustöiden lopettamista ja Steinerin rakennusintenttioiden kunnollista tutkimista.¹³⁶³ Schöpferin ehdotukseen suhtautuivat kriittisesti myös Erich Zimmer ja Hermann Ranzenberger, jotka molemmat julkaisivat kirjoituksia aiheesta (Zimmerillä oli julkaisematon käsikirjoitus aiheesta). Hermann Ranzenberger julkaisi salin uudistamista käsittelevän kirjan 1956. Hän kummeksui sitä, miksi muiden suunnittelemista elementeistä oli pyritty lukemaan Steinerin intentioita.¹³⁶⁴ Hänen kiinnittyi puolisuunnikkaan muotoon ja seitsemään pilariin.¹³⁶⁵

Rudolf Steiner Nachlassverwaltung nosti 1956 oikeusjutun Yleistä antroposofista seura vastaan, koska se katsoi, että seura ei kunnioittanut Steinerin taiteellisia tekijänoikeuksia salin uudistuksesta, mutta hävisi jutun.¹³⁶⁶ Nachlassverwaltung halusi estää Schöpferin mallin toteuttamisen ja saada tilalle paremmin Rudolf Steinerin tavoitteille oikeutta tekevän projektin. Se kuitenkin hävisi oikeudenkäynnin.¹³⁶⁷

Salin aikalaisarviointi

Antroposofisen seuran jäsenlehdessä julkaistiin 5.8.1956 useampia salia käsitteleviä kirjoituksia.

Ernst Uehli totesi salikeskustelun kysymysten kiertyvän tapahtumiin, joiden seurauksena tuhoutuneen puisen rakennuksen tilalle Steiner suunnitteli toisen betonisen rakennuksen.

”Dieser zweite Bau ist hervorgegangen aus einem durch Weltenkarma geborenen Vorgang moralischer Phantasie in ihrer Anwendung auf künstlerischer Schaffen zu einem Bau von epochaler Bedeutung.”

Hänen mielestään ensimmäisen rakennuksen muotometamorfoosin taiteellis-arkkitehtoniset periaatteet olivat tässä rakennuksessa itse kokeneet metamorfoosin. Ja näitä arkkitehtonisia muotoja, jotka olivat syntyneet taiteellisessa luomisessa eettisestä fantasiasta, tuli pitää ylimpänä ohjaavana periaattina. Uehli kuvasi tämän muuntuneen metamorfoosiperiaatteen näkymistä länsifasadissa, kolmijäseniteisessä rakenteessa, liikkeen tunnussa, plastisissa muodoissa.

*”Alles Zitieren von Aussagen von Rudolf Steiner über den ersten Goetheanumbau und die neuen, in die Zukunft weisenden Baugedanken ändern nichts an der Tatsache, daß das von ihm geplante Modell des Innenausbau nicht zustande gekommen ist und seine gelegentlich gemachten Angaben und Hinweisen nicht als endgültig angesehen werden können. Die Dinge waren bei ihm noch ganz im Fluß. Endgültiges hätte nur das Modell gebracht.”*¹³⁶⁸

¹³⁶² Turgenieff 1957, 12.

¹³⁶³ Turgenieff 1957, 11.

¹³⁶⁴ Ranzenberger 1956, 6. Hän toteaa, että rakennushistoriallisesti on huomattava myös muutaman elementin säilyneen varhaisemmasta salinrakennusyrityksestä (osa kattoa, urku- ja orkesterilehteri länsiseinällä, pienet lehterit etelä- ja pohjoisseinällä).

¹³⁶⁵ Ranzenberger 1956, 7.

¹³⁶⁶ Oikeudenkäyntiasiakirjat. A007.001.014.

¹³⁶⁷ Turgenieff 1957, 13. Oikeudenkäynti 10.9.1956. Johtokunta kertoi asiasta (Nachrichtenblatt 16.9.1956 Nr. 38) totesi miten kovin kaukana Rudolf Steinerin antroposofiasta ja seurasta Nachlassverwaltung on, kun se pyrki estämään rakentamisen oikeudessa. Oikeudessa Nachlassverwaltung esitti omat perusteensa, miksi suunniteltu malli ei seurannut Steinerin ohjeita ja suunnitelmia, kun taas johtokunta totesi, ettei sellaisia suunnitelmia ollut.

¹³⁶⁸ Uehli, Ernst, 1956. 143.

Uehlin mukaan yksikään goetheanistinen arkkitehti ei voinut ajatella olevansa asemassa, että voisi toteuttaa Steinerin taiteelliset tarkoitukset.

Ein jeder wird seinen eigenen aber am Werk R. Steiners herangeschulten künstlerischen Intuitionen folgen und diese verwirklichen."

Uehli kuvasi Schöpferin mallia ja totesi sen seuraavan ulkopuolen metamorfoosimuotoja taiteellisella empatialla (Einfühlung). Hänen mielestään sivuseinien profilointi kolmella puolipilarilla ja niiden yli kulkevalla arkkitraavilla olivat peräisin ulkopuolen arkkitehtuurista (architektonischen duktus). Nämä muodot kohtasivat ja liittyivät toisiinsa. Hänen mielestään lehterin muodot oli ratkaistu kauniisti ja onnistuneesti. Näyttämön molemmin puolin olevat pilarimuodot eivät olleet ristiriidassa ulkopuolen kantavien muotojen kanssa. Uehli piti myös siitä, miten valo tuli prismaattisesta valaisimesta keskellä kattoa ja valaisi koko tilan. Uehli ymmärsi vastustajien ajatuksen, että kaikki nämä muodot olisi voitu muotoilla myös toisin, mutta olisiko ratkaisu ollut sitten parempi, oli taas toinen kysymys. Hänen mielestään Schöpferin luomaa arkkitehtonista ratkaisua saattoi pitää arvokkaana suorituksena.¹³⁶⁹

Samassa lehdessä Jerome Bessenich jatkoi keskustelua ja kertoi omasta osuudestaan siihen. Hän oli osallistunut salimallien esittelytilaisuuteen ennen polemiikin syntymistä ja oli tarkastellut niitä "vapaalla kiinnostuksella". Hänen mielestään malli, jossa ilmeisesti Steinerin ohjeiden mukaisesti, oli painotettu voimakkaasti pilarilla sivuseinän keskikohtaa, oli näyttänyt puutteelliselta. Ei-arkkitehtina hän oli arvellut, että joku oli käsittänyt jotakin väärin. Bessenichin mielestä Schöpferin mallin jäsentely suurin piirtein kultaisen leikkauksen suhteissa sai salin hahmottumaan yhtenäisenä. Koska Steinerin kuolema esti uuden mallin tekemisen, ei siitä voinut sanoa mitään varmaa. Bessenich muistutti, että Steiner oli itse laittanut kysymysmerkin antamiensa ohjeiden taakse. Hänen mielestään kukaan ei voisi väittää toteutuksen olevan joka kohdassa Steinerin tahdon mukainen. Mutta ei kukaan myöskään halunnut sanoa, että olisi sen vuoksi ollut parempi olla rakentamatta salia. Bessenich piti ratkaisua onnistuneena, suhteet olivat suuret, yksinkertaiset ja hyvää tekevät (mestarilliset). Hänen mielestään rakentaminen tarvitsi myös moraalista, ei vain taloudellista tukea.¹³⁷⁰

Samassa lehdessä kirjoitti myös Johannes Schöpfer. Hän korosti, että toinen Goetheanum osoitti täysin uutta ja omaa taiteellista muotoilua ensimmäiseen verrattuna. Se oli astunut arkkitehtonisesti eteenpäin, suuntaa antavasti orgaanisessa muotoilussa, joka lähti myös Jura-vuoriston maisemasta. Hänen mielestään salin rakentamisessa ei voitu hyödyntää ensimmäisen Goetheanumin rakentamisessa saatuja kokemuksia. Lisäksi salin rakentaminen oli sidottu olemassa oleviin (ei Steinerin tekemiin) ikkunoihin, ikkunanpieliin, näyttämöön ja oviaukkoihin, orkesterilehteriin ja nouseviin istuinriveihin. Hän totesi ulkopuolen tukineen ja kattoineen keskustelevan sisätilojen muotoilun kanssa. Itä-länsiakselin pitkälle viety symmetria näkyi etelä- ja pohjoisseinien kokonaismuotoilussa, mikä lähti parvekkeen alapuolen pääsisäänkäynnistä, yli vihreän ikkunan ja kolmen ikkunan muodostaman ryhmän yli sivusisäänkäynneille ja näyttämöaukolle.¹³⁷¹

*"Das vielbesprochene Trapez ist im vorhandenen Rohbauzustand am Nord- und südtreppenhaus schon abgeflacht und zu einem Sechseck geworden –künstlerisch ausgedrückt ist eine aufnehmende, räumliche Gebärde nach der Bühne zu Bilden."*¹³⁷²

1369 Uehli, Ernst, 1956. 143.

1370 Bessenich 1956, 144. Bessenich oli poissa äänestyksestä sairauden vuoksi.

1371 Schöpfer käsittelee myös onteloita, joista osaan voi mennä ja osaan ei. Hänen mukaansa niitä ei voi suuressa rakennuksessa kokonaan välttää. Hän osoittaa välitilan hallintotilojen katon ja ylös nousevan salin lattian välillä sekä voimakkaan plastisia muotoja esim. portaikossa, jotka ovat itsestään selvästi onttoja. Samaten I.G:n kahden kuoren väliin oli jäänyt tyhjä tila.

1372 Schöpfer 1956, 144.



77 Suuri sali vuonna 1958.

Hän myös kertoi, että kaikki Steinerin ilmaisut rakennuksesta oli suunnittelun aikana tutkittu, eikä vain teoreettisesti ystävien kanssa, vaan myös taiteellisesti.¹³⁷³

*"Es gibt keine verzwängten und gequellten Situationen. Es werden keine Illusionen erzeugt. Die klare und harmonische Gliederung und Ordnung der Flächen wird wohltuend und aufmunternd. Es sagt der Raum gewissermaßen zum Besucher: "Mach's wie ich. Zeige was du kannst und wer du bist. Schaffe selbst ein Wahres, Schönes und Gutes." Es ist wie bei einem guten Vortrag: der Stil, die Form erst weckt den Willen, gibt der Seele des Zuhörers den Schwung der Begeisterung."*¹³⁷⁴

Tätä Emil Schweiglerin tekstiä voi lukea arkkitehtuurin etiikan kuvauksena: tila ei tuota illuusiona, vaan sen puhdas, harmoninen jäsennys ja järjestys on hyvää tekevää ja rohkaisevaa. Tila ikään kuin kehottaa kävijää tekemään tilan tavoin: näyttämään mitä osaa ja kuka on. Kehottaa luomaan totta, kaunista ja hyvää. Schweigler rinnastaa salista saadun kokemuksen esitelmien herättämään kokemukseen, ja Steineria seuraten tulkitsi rakennuksen "puhetta".

Muutamaa numeroa myöhemmin samassa jäsenlehdessä arkkitehti Gustav Schleicher jatkoi valitun ratkaisun puolustamista pitkälti yllä kuvatuin argumentein. Hän päätti artikkelinsa:

*Nichts wäre für das Goetheanum schlimmer als eine unkünstlerische Lösung für den Innenausbau. Dann würde die kritische Nachwelt mit Recht sagen können, die Anthroposophie sei nach Dr. Steiners Tod nicht fähig gewesen, aus seiner Gedankenwelt ins lebendig Künstlerische weiterzuschreiten."*¹³⁷⁵

Uusi sali vihittiin käyttöön 14.4.1957. Salia piti rakentaa kiireessä, koska vuodeksi 1957 suunniteltiin antroposofien maailmankongressia Goetheanumiin. Se kuitenkin peruutettiin, joten tuona vuonna juhlittiin vain salin valmistumista.¹³⁷⁶

¹³⁷³ Sama.

¹³⁷⁴ Schweigler 1956, 145.

¹³⁷⁵ Schleicher 1956, 147–148.

¹³⁷⁶ Krause-Zimmer 1992, 66.

Keskustelun etiikan arviointi

Saliuudistuksesta käydyn keskustelun keskeinen eettiseksi tulkittava vastakkainasettelu, koska taiteen luomisen vapautta ja Steinerin ohjeiden noudattamista. Steinerin ohjeita painottivat enemmän vanhemmat, jo ensimmäisen Goetheanumin rakentamiseen osallistuneet. Johtokunta taas vetosi Steinerin eettiseen individualismiin ja sen avulla taiteilijan vapauteen sekä moraaliseen mielikuvitukseen. Jälkimmäinen on eettisesti vakuuttavampi kanta, koska se perustuu suunnittelijan vapauteen ja vastuuseen etsiä ratkaisu suunnittelu-tehtävään. Ensimmäisen kannan tekee ongelmalliseksi ohjeiden epämääräisyys ja vähäisyys. Vastakkain olivat myös auktoriteettiä ja luottamus yksilön luovuuteen.

Nuoremmat arkkitehdit keskittyivät tilallisiin ja muihin arkkitehtonisiin kysymyksiin. He pitivät tärkeänä asian tutkimista ja orgaanisen arkkitehtuurin perusteiden pohtimista. Niihin kuuluivat tilojen läpäisy ja näyttämön ja katsomon yhteys. Ensimmäisen Goetheanumin kahden toisensa leikkaavan ympyrän leikkauskohdassa syntyi kuin itsestään ns. kaksoistila. Puolisuunnikkaan muotoisen katsomon ja nelikulmaisen näyttämön kaksoistila syntyi proseniumin tuomisella katsomon puoleiseen tilaan. Keskustelu vaikuttaa kuitenkin jotenkin keinotekoiselta, kun samalla ilmeisesti kaikki osallistujat halusivat, että näyttämöaukkoa kehystäisi pilari/pylväsratkaisu ja vielä arkkitraavi, mikä järjestely jo luonteeltaan erottaa tiloja toisistaan. Modernismiin ja aikakauden avantgardistiin teatteriratkaisuihin kuullut tilojen liukuminen toisiinsa tai kokonaan erillisestä näyttämörakennelmasta luopuminen eivät näissä keskusteluissa tulleet esiin, vaan pysyttiin kahdessa erillisessä tilassa, joiden suhde oli keskeinen. Tämän, selvästi arkkitehtonisen keskustelun eettiset painotukset nousivat kaksoistilan merkityksistä: Ne representoivat ihmisen alempaa ja korkeampaa minää, fyysistä arkimaailmaa ja korkeampaa hengenmaailmaa. Näitä merkityksiä nuoremmat arkkitehdit olisivat halunneet nähdä myös uudessa rakennuksessa.

Keskustelu osoittaa, että muotoja ja ratkaisuja pidettiin tärkeinä. Valitut ja toteutetut muodot salissa vaikuttaisivat jatkossa tilassa oleskeleviin. Käsiteltyjen tekstien perusteella voi päätellä, että keskusteluun osallistuneet toimivat vilpittömästi ja kukin asiaansa ja käsitykseensä uskoen. Tekstit myös paljastavat, miten tilanteessa, jossa jaetaan yhteinen maailmankatsomus, tulkinnot sen tavoitteiden toteuttamisesta yksityiskohdissa kuitenkin vaihtelevat olennaisesti henkilöstä riippuen. Keskustelu salin uudistuksesta jätti jälkensä, joita sitten neljäkymmentä vuotta myöhemmin ryhdyttiin korjaamaan.¹³⁷⁷

Salin uudistus 1990-luvulla

1990-luvun uudistuksessa aikaisemmat kapeahkot puolipilasterit saivat massiivisen muodon, ne vedettiin pitkälle saliin ja niiden kapiteeliosaan tuotiin planeettapylväiden aihe. Arkkitraavikerros muotoiltiin ensimmäisen Goetheanumin mallin mukaan. Onttojen pylväiden läpi kulkee käytävä, jota myöten kuljetaan istuinpaikoille. Pilarit on rapattu vaaleanpunaiseksi ja rosoisiksi. Näyttämöä reunustaa kaksi valtavaa pylvästä, jotka kantavat suurta arkkitraavikerrosta. Kattoon maalattiin ensimmäisen Goetheanumin kattomaalausten aihe. Miten ratkaisuun päädyttiin?

Salin akustiikka jäi epätydyttäväksi, ja jo 1980 Hagen Biesanz puhui johtokunnan puolesta, ettei toteutettu salin uudistus vastannut Goetheanum-ajatusta ja että pitäisi ryhtyä toimiin asian korjaamiseksi.¹³⁷⁸ Rakennusviranomaiset edellyttivät 1989, että katossa olevat

¹³⁷⁷ Pieni huomio on, että esimerkiksi Rex Raabin, Arne Klingborgin ja Åke Fantin runsaasti kuvitetussa kirjassa *Sprechende beton, wie Rudolf Steiner den stahlbeton verwendte* vuodelta 1972 ei ole yhtäkään kuvaa suuresta salista. Steiner ei suunnitellut salia, mutta kuitenkin esimerkiksi länsiportaikosta on kuvia.

¹³⁷⁸ Krause-Zimmer 1992, 66.



78 Goetheanumin suuri sali 1990-luvun uudistuksen jälkeen.

asbestilevyt tulee poistaa, ja samalla päätettiin uudistaa koko sali. Jo sitä ennen vuonna 1986 oli keskusteltu salin uudistamisesta.¹³⁷⁹ Johtokunta antoi kuvanveistäjä Christian Hitschille, Hengentieteellisen korkeakoulun kuvataideosaston uudelle johtajalle tehtäväksi suunnitella salin uudistusta 1989. Hän laati useita suunnitelmia, joista johtokunta, korkeakoulujaosto ja muut keskeiset tahot keskustelivat ja ohjasivat työtä eteenpäin. Suunnitelmia käsiteltiin ja niistä keskusteltiin myös jäsenlehdessä ja muissa antroposofisen liikkeen piirissä julkaistuissa lehdissä.¹³⁸⁰

Uudistuksessa haluttiin palauttaa saliin puolisuunnikkaan muoto ja seinien seitsenjäsennys, korottaa näyttämöaukkoa sekä toteuttaa kaksoistila-ajatusta (prosceniumin tuominen pitemmälle katsomoon).¹³⁸¹ Uudistuksen päämäärät muistuttavat 1950-luvun uudistuksessa hävinneiden edustamaa kantaa. Saliin haluttiin myös maalausten ja veistoksellisten muotojen kautta välittyvää sisältöä samaan tapaan kuin ensimmäisessä Goetheanumissa.

Christian Hitsch teki luonnoksia ja tutki, miten ensimmäisen Goetheanumin planeettapylväiden ja arkkitraavien muotoja voitaisiin toistaa ilman, että ne olisivat imitaatiota vanhasta. Näiden ns. planeettapylväiden arvo ja merkitys oli neljässäkymmenessä vuodessa kasvanut, koska vielä 1950-luvulla ei niiden toistamisesta vielä samaan tapaan keskusteltu. Yhdeksännen mallin valmistuessa keväällä 1992 päätettiin luopua näyttämön uudistamisesta tässä hankkeessa. Hitsch suunnitteli vielä kymmenennen mallin, jonka pohjalta salia ryhdyttiin toteuttamaan.¹³⁸² Arkkitehdit Ulrich Oelssner ja Conrad Hoenes ryhtyivät suunnittelemaan teknistä ja arkkitehtonista toteutusta suunnitelman pohjalta (1993,1994).¹³⁸³ Vuoteen 1994 asti hanke oli keskusteluissa, lehdissä ja tapaamisissa asetettu niin kyseenalaiseksi, ettei siihen ollut haluttu ryhtyä.¹³⁸⁴

1379 Hasler 1998, 8.

1380 Ks. *Nachrichtenblatt, Stil Goetheanistisches Bilden und Bauen* erikoisnumero 1994, rakennusajan *Bauzeitung* jne.

1381 Hasler 1998, 8.; Wolf 1994, 23.

1382 Hasler 1994, 22.

1383 Hasler 1998, 9.

1384 Ks. sama, 9–10.

Akustiikka oli aiheuttanut suuren ongelman, koska esimerkiksi akustiikkainsinöörin mukaan sali oli niin iso, ettei asiaa voinut ratkaista tyydyttävästi.¹³⁸⁵ Maaliskuussa 1995 kehitettiin ratkaisu, jossa vuosia seinille reliefeinä ja puolipilareina suunnitellut plastiset muodot muutettiin vapaasti seisoviksi pylväiksi etelä- ja pohjoissivulle. Ne tuotiin kaksi ja puoli metriä sisään saliin ja samalla laskettiin kattoa. Näin salin koko pieneni mittasuhteita muuttamatta. Pilarien takaa tuli kulku istumariveille. Pilarien väliin syntyi nissejä, joista värilliset ikkunat loisivat värivaloa. Tämän ratkaisun vuoksi suunnitteluaikaa tarvittiin lisää, ja noin vuoden päästä oli valmiina lopullinen malli.¹³⁸⁶

Katon muotoon vaikuttivat salin plastinen muotoilu ja akustiset syyt. Katto laskettiin noin kolme metriä ja se ripustettiin eräänlaiseksi välikatoksi.¹³⁸⁷ Kattoon maalattiin ensimmäisen Goetheanumin maalausaiheet, tosin nyt katto oli eri muotoinen kuin edellisen rakennuksen pyöreä kupoli. Myös katon maalauksista keskusteltiin pitkään, ja taiteilijat tutkivat myös muita aiheita. Argumentointi maalauksista ja salin muodoista muistutti pitkälti 1950-luvun keskustelua. Tällä kertaa tosin Christian Hitschin tukena ja apuna oli korkea-kouluosastossa aktiivisia taiteilijoita, asia mitä 1950-luvulla oli kaivattu.

Suunnitelmaa pidettiin ongelmallisena, koska ensimmäisen ja toisen Goetheanumin muotokielet olivat niin erilaiset, ettei aiheiden siirtäminen vaikuttanut perustellulta. Vaikka toteutusta edelsi keskustelu, on prosessia myös arvosteltu siitä, ettei valitusta suunnitelmasta vallinnut laajaa yhteisymmärrystä.¹³⁸⁸

Arkkitehti Rex Raab osallistui sekä 1950-luvun että 1990-luvun salikeskusteluun. Hän oli 1950-luvulla kannattanut Schöpferin suunnitelmaa, mutta 1990-luvulla hän puolusti ensimmäisen Goetheanumin muotojen käyttöä kapiteeleissa. Hän muistutti, että planeettakapiteeleja oli käytetty jo Münchenin kongressisalissa, Malschin mallitalossa ja Stuttgartin rakennuksessa. Raabin mielestä kapiteelimotiiveja ei siten oltu ”otettu” mistään aikaisemmista taloista.

*”Sie würden originär aus Impuls heraus geschaffen, welche ihre Gültigkeit in geistigen Stützkraften des Weltalls haben und noch tausend Jahre behalten werden.”*¹³⁸⁹

Raabin mielestä ne voisivat palvella arkkitehtuuria tässä muodossa pitkään ja perustavanlaatuisesti. Kyse oli hänen mielestään taiteellisesta eli miten näitä motiiveja käsitellään. Keskustelussa vedottiin luonnollisesti Steineriin, mutta kuten edellä jo selvisi, hänen lausumistaan saattoi saada tukea hyvinkin vastakkaisille käsityksille. Toinen keino keskustelussa oli vedota henkiseen maailmaan. Henkisten maailmojen ymmärtäminen ja tulkinta ovat kuitenkin vaikeita, ja keskustelu käy hankalaksi, jos niiden tulkinnessa päädytään erilaisiin kantoihin.

1385 Kaikua pienentävät (Schallsuckende) ratkaisut seinissä ja katossa taas tekisivät niiden taiteellisen muotoilun vaikeaksi.

1386 Hasler 1998, 22–24. Tammikuussa 1996 päätettiin aloittaa rakennustyöt, ja kerätä lahjoituksia velan ottamisen sijaan. Hitsch ja Oelssner esittelivät toukokuussa mallin 1:33; samaan aikaan valmisteltiin mallia 1:20. Rakennuslupapöytäkirjat oli toimitettu Dornachin kuntaan jo elokuussa 1995. Kuvataiteilijat työstyivät elokuussa 1995 neljä viikkoa 1. G:n maalausaiheita. Maalausryhmää pyydettiin helmikuussa 1996 vielä tutkimaan muita kuin 1. G:n aiheita, esim. vuodenaika-imaginaatioita tai aivan uusia.

1387 Sama, 32, Hasler 2000.

1388 Ks. Brüll 2010, 19. ”Vor 15 Jahren noch hat man ohne nennenswerte Diskussion, ohne Konsens im Vorstand und recht ohne die Mitgliedschaft miteinzubeziehen, den millionenschweren Ausbau des Grosses Saales (1996–98) beschlossen. über die künstlerische Ausgestaltung kann man streiten (und es würde darüber gestritten!) / .../”.

1389 Raab 1994, 20. Ne oli alun perin luotu impulssista, jonka kelpoisuus perustui maailmankaikkeuden henkisiin tukivoimiin ja joka kestäisi vielä tuhat vuotta. (Käännös kirjoittajan)



79 Osa suuren salin näyttämöaukkoa.

Keskusteluissa ja lehtikirjoituksissa arvosteltiin ratkaisua, myös hankkeen pysäyttämistä pyydettiin.¹³⁹⁰ Uudistusta kritisoitiin vetoamalla Steineriin: hän oli katsonut maailman muuttuneen ensimmäisen Goetheanumin rakentamisesta niin paljon, ettei reilut kymmenen vuotta myöhemmin rakennettavassa toisessa voinut enää käyttää samoja muotoja, vaan tarvittiin uusia muotoja. Toiseksi vedottiin orgaanisen rakentamisen periaatteisiin, erityisesti siihen, että orgaanisessa rakennuksessa jokainen osa olisi omalla paikallaan ja omassa tehtävässään kuitenkin selvästi osa kokonaisuutta ja palvelen kokonaisuuden muotokieltä. Kun ensimmäisen, erilaista muotokieltä edustavan rakennuksen muotoja tuotiin toiseen, ei tämä orgaanisen periaate toteutunut.¹³⁹¹ Antroposofisen liikkeen nähtiin myös hukkaavaan hedelmällinen mahdollisuus kehittää orgaanisen arkkitehtuurin periaatteita ja muotokieltä oman ajan mukaisesti.

Eettiseen individualismiin pohjaavaa yksilön taiteellista vapautta kaivattiin niin ikään suunnittelussa ja toteutuksessa, ratkaisun nähtiin syntyneen johtokunnan liian tiukassa ohjauksessa. Jürgen Olbeter käsitteli asiaa totuuden kannalta ja muistutti, miten usein Steiner puhui totuudesta rakennuksen suhteen:

*"Bau als Wahr-Zeichen künstlerischen Entwicklungsimpulses" eli "ein Zeichen der Wahrheit aus geschichtlicher Notwendigkeit".*¹³⁹²

Tähän totuudellisuuteen ei hänen mielestään kuulunut ensimmäisen rakennuksen muotojen käyttäminen toisessa. Olbeterin mukaan kaikki, mikä nykyisessä rakennuksessa toimii vastoin tätä totuuskäsitystä, on rakennuksen elinkaaressa valheellista ja vahingoittavaa.¹³⁹³

1390 Ks. Info3 10/1996, 41. Arkkitehti Otto Widmer keräsi nimelistaa vetoomukseen rakennustöiden keskeyttämisestä. Vetoomusta perusteltiin sekä taiteellisilla näkökohdilla että Steinerin lausumilla.

1391 Ks. Schöne, Ulrich. Lukijakirje info3 3/1997.

1392 Olbeter 1996, 29–30. Rakennus merkinä taiteellisesta kehitysimpulssista eli totuuden merkinä historiallisesta välttämättömyydestä. (käännös kirjoittajan)

1393 Sama. " /.../ist auf der Lebensstufe dieses Bauwerkes ein Nicht-Wahres, ein Unwahres; es muss den Bau verletzen und kränken."

Suuren salin muodot olivat hänen mielestään ristiriidassa rakennuksen ulkopuolen kanssa, ja siten rakennukseen syntyi näkyvä ja perustavanlaatuinen vastakkaisuus.¹³⁹⁴

Keskustelu salin uudistuksesta on jatkunut 2010-luvulle. Yleisesti hyväksyttynä on pidetty asbestin poistamista, valaistuksen, tuolien ja akustiikan sekä konferenssitekniikan parantamista, sen sijaan sisätilojen taiteellisen muotoilun onnistuminen on kyseenalaistettu.¹³⁹⁵

Tavasta millä Steiner hahmotti etiikan ja taiteen yhteyttä, voi päätellä ajatuksena olleen, että nimenomaan taiteen tekemisessä yksilö toimii vapaasti ja eettistä mielikuvitustaan käyttäen luo uusia, ei toista vanhoja muotoja. Vaikka vapaus ei sovellu kaikkeen arkkitehtoniseen muodonantoon niin rakennuksen maalaus-, veisto ja ornamentiikassa se on mahdollista. Suuressa salissa on toisaalta palattu vanhaan, ja samalla luotu erittäin massiivinen ja illusorinen sisustus, mikä tulkitsee antroposofisen arkkitehtuuriin periaatteita uudella tavalla.

Osan suuren salin uudistuksen ongelmista on nähty aiheutuneen tavoitteiden epäselvyydestä: kehitettiinkö teatteri-, konferenssi- vai mysteeritilaa?¹³⁹⁶ Todennäköisesti jo Steinerin teksteistä aiheutuu hankaluuksia: Hänen mielestään rakennuksen (ensimmäisen Goetheanumin) tuli palvella liikkeen käytännöllisiä tarpeita (taide-esityksiä, luentoja ja ihmisten kokoontumista), mutta samalla johdattaa ihmistä henkisen maailman yhteyteen. 1990-luvun uudistuksessa sekä Christian Hitschillä että arkkitehti Ulrich Oelssnerilla oli ideaalina, että ensimmäisen Goetheanumin aiheiden kautta syntyisi myös mysteeritila, joka kapiteelien myötä palaisi Münchenin vuoden 1907 kokoustilan muotoihin.¹³⁹⁷ Kysymys rakennuksen henkisistä merkityksistä kulminoituu suuren puuveistoksen, Ihmiskunnan edustajan, paikan pohdinnassa.

Veistoksen sijainti

Ensimmäisessä Goetheanumissa suuren puuveistoksen, ”Ihmiskunnan edustajan” paikka oli suunniteltu näyttämölle kohtaan, jonne salin veistosmuotojen liikkeen oli tarkoitus johdattaa. Puuveistos säilyi tulipalolta, koska se ei ollut vielä paikoillaan. Sen sijainti toisessa Goetheanumissa on herättänyt keskustelua eri vuosikymmenillä. Steiner suunnitteli sen sijoittamista näyttämölle myös uudessa rakennuksessa.¹³⁹⁸ Veistosta ei kuitenkaan siirretty näyttämölle korkeasta ateljee-rakennuksesta, jossa sitä oli työstetty. Korkea ateljee-puutyöverstaas oli puurakennus, eikä sitä pidetty paloturvallisena puiselle veistokselle, ja veistos siirrettiin päärakennukseen 1927, sen kaakkoisosan saliin (Bildhauersaal). Sijainti oli aluksi

1394 Sama. Hän myös paheksuu ratkaisun perustelua Steinerin lausumilla, hyvien jumalien ja kuolleiden apuun vetoamisella.

1395 Ks. Wikipedia, Goetheanum: ”Der 1998 abgeschlossene Saalbau erntete Lob für die Beseitigung des Asbests, die Verbesserung des Lichts, der Stühle und der Akustik und die installierte Konferenztechnik. Die Bauherren sahen sich aber auch, und bis heute, mit starker Kritik aus der internationalen Mitgliedschaft und Öffentlichkeit konfrontiert, die die künstlerische Gestaltung für einen Fehlgriff halten. Man habe, so dieser 'Retrovorwurf', das erste Goetheanum manieristisch in das zweite hineingebaut und damit einen Rückschritt vollzogen, statt die grosse künstlerische Ernüchterung Steiners vom ersten zum zweiten Bau auch im Innern des Saales fortzusetzen.” Tekstin lähde on manierismin osalta väärä, viitataan Ramon Brüll: Unbequeme Wahrheit für das Goetheanum., Info3, Juli 2010, jossa ei kuitenkaan mainita ”Retrovorwurfia” eikä manierismia.

1396 Brüll 2010, 19.

1397 Heertsch 1998, ”/.../haben das Ideal, dass hier wieder ein Mysterienraum entsteht mit den Motiven des ersten Goetheanums, die ihrerseits und als Kapitellmotive auch schon auf Motive von 1907 zurückgehen.”

1398 Wendtland 2014–15. Kirjoittaja on käynyt läpi kaikki arkistodokumentit aiheesta ja toteaa, että veistoksen sijoittamiseen näyttämölle varauduttiin myös rakenteellisin vahvistuksin. Arkistolähteistä ei myöskään löydy dokumenttia siitä, että Steiner olisi muuttanut mieltään veistoksen sijaintipaikasta, mitä on myös esitetty.

ajateltu väliaikaiseksi veistoksen viimeistelyä ja varastointia varten.¹³⁹⁹ Dino Wendtland¹⁴⁰⁰ pääättelee yhtenä siirron syynä olleen näyttämön rakentamisen yllättävän korkeat kustannukset, jotka toivat epävarmuutta sen valmistumisaikatauluun.

Steiner ei ehtinyt suunnitella näyttämön taiteellista muotoilua, joka olisi ottanut veistoksen huomioon, mikä avasi keskustelumahdollisuuden muille sijaintipaikoille.¹⁴⁰¹ Väliaikaiseksi kaavailtu ratkaisu jäi kuitenkin pysyväksi. Mieta Pyle-Waller ja Otto Moser suunnittelivat tilan (Gruppensaal 1932–1935) rakennuksen eteläsiiven viidenteen kerrokseen. Tilaan tehtiin pieni katsomo, josta veistosta saattoi tarkastella.¹⁴⁰² Tilan sisäänkäynnin veistostyön suunnitteli Oswald Dubach.¹⁴⁰³ Tilassa veistos on sijoitettu nissiin, ja sen edessä oleva katsomo on osin veistosta korkeammalla, joten suunta, josta veistosta katsotaan, on toinen kuin veistotyön aikana ajateltiin. Koska tilaan tuotiin myös Steinerin tuhkauurna ja tilan luonne muuttui:

*"Somit war eine Situation geschaffen, in der die Gruppe wie ein traditionelles Kult- oder Altarbild betrachtet werden konnte. Die plastische Gruppe, ursprünglich für eine wesentlich grosszügigeres architektonisch-künstlerisches Umfeld inmitten des lebendigen eurytmischen und dramatischen geschehens vorgesehen, erhielt durch ihre tendenziell kultartige Umrahmung einen Charakter, der die künstlerischen Aspekte des Werkes in den Hintergrund treten lassen kann und bei der Rezeption der Skulptur bis heute eine nicht geringe Rolle spielt."*¹⁴⁰⁴

Näin alkuperäinen ajatus veistoksen sijainnista keskellä näyttämön tapahtumia ei toteutunut, vaan sen luonne muuttui tilajärjestelyjen myötä eräänlaiseksi alttari- tai kulttikuvaksi.

1950-luvun uudistuksen yhteydessä keskusteltiin taas veistoksen paikasta. Toiset olivat tiukasti sitä mieltä, että se pysyisi paikallaan, näyttämöstä tulisi tekninen, eikä veistosta voisi sijoittaa sinne. Osa keskustelijoista oli sitä mieltä, että sen paikka olisi näyttämöllä.¹⁴⁰⁵ Yksi keskusteluun osallistuneista oli Felix Durach, joka vetosi johtokunnan puheenjohtaja Wachsmuthiin asiassa kirjeellä. Hän kirjoitti, ettei veistoksen sijoituspaikka ollut hänelle kysymys ensimmäiseen Goetheanumiin kohdistuvasta pieteetistä.

*"Ich möchte auch ja nicht irgendwie einer anachronistischen Stimmung in Stile eines früheren 'Heiligenbildes' das Wort leihen. Die moderne Menschheit bedarf aber notwendig der Anschauung des Menschheitsrepräsentanten im Gleichgewichte zwischen Luzifer und Ahriman."*¹⁴⁰⁶

Kyse oli hänen mielestään modernien ihmisten välttämättömästä tarpeesta nähdä Ihmiskunnan edustaja -veistos, jossa ihminen (Kristus) on tasapainossa Lusiferin ja Ahrimanin välillä.

1399 Sama, 27.

1400 Dino Wendtland työskentelee Goetheanumin Dokumentaatio-osaston/yksikön johtajana. Dokumentaatioon kuuluvat arkisto, kirjasto ja taidekokoelma.

1401 Wendtland 2014–2015, 29–30.

1402 Baravalle, Erika 2008.

1403 Baravalle, Erika 2008. Samaan rakennusosaan sijoitettiin 1935 kolumbaario, jossa säilytettiin mm. Steinerin tuhkauurna. 1991 uurnat siirrettiin ulos muistolehtoon.

1404 Wendtland 2014–2015, 29.

1405 Sama, 14. Keskustelua käytiin antroposofisen seuran jäsenten kesken, myös lehdissä. Paljon pohdittiin Ernst Aisenpreisin päiväkirjamerkintöjä. Hän oli kirjoittanut päiväkirjaansa Steinerin vastaukset kolmeen tälle (13.4.1924) esittämäänsä kysymykseen, jotka koskivat 2. Goetheanumin sisätiloja. "F. Welchen Platz im Bau erhält die Gruppe defin., A: Im Osten der Bühne. Doch meint Herr.Dr. er müsse dort noch etwas vorsehen dafür, es wird nicht leicht sein, sie in den Betonbau einzufügen. F: Erhält Bühne wieder eine künstlerische Ausgestaltung des Raumes gedacht? A: Teilweise. Doch wird Schnürboden u. Unterbühne eingerichtet."

1406 Durach 17.8.1956. A07.001.012.



80 Veistoksen
nykysijainti.

*"Nach dieser künstlerischen, in das Erkennen und in die moralische Phantasie eingehenden Anschauung sollte sich alles richten, was in Goetheanum geschieht und was von dem Goetheanum ausgeht! Dr. Rudolf Steiner bezeichnete die Anschauung dieser inbegriffensten Darstellung des Menschen- und Daseinsrätsels unserer und der kommenden Zeit als diejenige von tiefster und von weittragendster Bedeutung für die Gegenwart und Zukunft."*¹⁴⁰⁷

Veistoksen paikka merkitsi yhtä paljon taiteellis-tilallista kuin esoteerista orientaatiota.¹⁴⁰⁸ Durach kertoo tuntevansa näyttämötekniiset syyt, joiden takia veistokselle oli tehty erillinen tila. Harkittuaan sitä taiteellisesti, tiedon kannalta (erkenntnismässig), esteettiseltä kannalta ja myös huolellisesti moraalisen mielikuvituksen kannalta hän päätyy pitämään näyttämön takaseiniä oikeana paikkana.¹⁴⁰⁹

1950-luvun uudistuksessa veistos jäi kuitenkin paikoilleen eteläsiipeen. 1990-luvulla keskustelu virisi uudestaan ja esitettiin toiveita siitä, että veistos olisi nähtävillä keskeisessä paikassa. Eva Mees-Christeller kirjoittaa 1996 :

¹⁴⁰⁷ Sama.

¹⁴⁰⁸ Durach 17.8.1956. A07.001.012. "Der Standort der Gruppe bedeutet gleichermassen eine künstlerisch-räumliche wie in jeder Hinsicht esoterische Orientierung, in diesem Sinne: der Inbegriff für eine 'anthroposophisch (d.h. nach dem Menschheitsrepräsentanten) orientierte Geisteswissenschaft'"

¹⁴⁰⁹ Durach 17.8.1956. A07.001.012. "Dennoch bleibt nach allen künstlerischen und erkenntnismässigen Erwägungen und als Stimme des ästhetischen Gewissens und hier auch der sorgfältig abgestimmten moralischen Phantasie das Ja zum sichtbaren Standort am Ostabschluss der Bühnenwand in der sog. progressiven Symmetrie-Achse. Nimmt man letztere einmal im Bilde einer pythagoreischen Saite, dann geht sie durch den Saal als erfüllter und erfüllender Gleichklang, - sie wird durch den Ort des Rednerpultes genial und in der Ausgewogenheit alle Qualitäten punktiert, - sie mündet im Ostabschluss und beginnt dort! /.../ Dieses Bild vermag zu kraften, wenn man sich ihm hingibt. Lieber, verehrter Herr Dr. Wachsmuth, das hier Vorgebrachte ist für mich eigentlich das zentralste Anliegen. Ich prüfte es durch lange Jahre hindurch. Und es stand auch bei jeder Stellungnahme in allen Fragen des Saalausbaues vor mir. /.../ es geht hier um die entschiedenste Orientierung und nicht um Meinungen pro und contra."

*"Die Plastik will aus ihrer Dachstube, in die sie jetzt verbannt ist, befreit werden, um die Menschen zu inspirieren und heilen! Sie sollte immer gesehen werden können!"*¹⁴¹⁰

Hän uskoi, että käynnissä olevien uudistustöiden myötä veistokselle voitaisiin löytää keskeisempi paikka. Asiaa pohdittiin suunnittelun aikana. Steinerin alkuperäistä ajatusta veistoksen sijaintipaikasta harkittiin, mutta näyttämötoimintojen vuoksi sitä pidettiin hankalana. Tuolloin tulkittiin Steinerin myöntyneen paikan vaihtamiseen, eikä veistoksen nykyistä sijaintia nähty ongelmallisena.¹⁴¹¹ Christian Hitschin mukaan veistoksen oikeaa paikkaa oli mahdotonta päätellä Steinerin ilmaisuista, sijainti pitäisi tutkia ennen kaikkea rakennuksesta eikä menneisyydestä lähtien.¹⁴¹² 1990-luvun uudistuksessa veistos jäi vanhaan paikkaansa, keskustelu sijainnista on kuitenkin jatkunut.¹⁴¹³

Kristushahmoa Lusiferin ja Ahrimanin välissä esittävälle veistokselle suunniteltu keskeinen paikka ensimmäisessä Goetheanumissa osoittaa sen merkitystä Rudolf Steinerille. Salin veistettyjen muotojen liike johdatti tämän veistoksen luo, ja se oli kohde, johon kaikkien kävijöiden katseet olisivat suuntautuneet. Se olisi myös sijainnut kaiken tapahtumisen ja toiminnan keskellä, jatkuvana muistutuksena ihmisen tilanteesta ja tehtävästä. Sen sijoittaminen ikään kuin näyttelyesineeksi hiljentymistä ja kunnioitusta vaativaan tilaan muuttaa katsojan kokemuksen siitä. Eettisesti tulkiten keskelle elämää suunnitellun teoksen merkitys on muuttunut enemmän menneisyyteen kuuluvaksi ja historiasta kertovaksi museoesineeksi.

1410 Christeller 1996, 17. Veistos haluaa, että se vapautetaan vinttikamarista, jonne se on karkotettu, jotta se voi inspiroida ja tervehdyttää ihmisiä. Se pitäisi aina voida nähdä. (käännös kirjoittajan).

1411 Tämän tulkinnan Wendtland on osoittanut vääräksi tai erittäin kyseenalaiseksi.

1412 Hitsch 2008.

1413 Ks. Frischknecht 2013, 11. Ehdottaa, että nykyinen näyttelytila muutettaisiin kokoustilaksi (Veranstaltungsraum), jolloin ihmiset näkisivät veistoksen elävämmässä ympäristössä.

12. Johtopäätökset

Tutkimuksessa on selvitetty 1900-luvun alussa toimineen Rudolf Steinerin ja myös ekspressionististen arkkitehtien eettisiä intentioita niin arkkitehtuurivisioissa kuin toteutuneissa rakennuksissa. Ne on rinnastettu arkkitehtuurin etiikan fenomenologis-hermeneuttiseen suuntaukseen, lähinnä Karsten Harriesin ja Arturo Pérez-Gomézin ajatuksiin. Taustalla on ajatus, että arkkitehtuuria ja rakentamista voidaan tulkita suunnittelijoiden eettisten näkemysten kautta, kun oletetaan, että rakentamisessa pyritään ihmisen kannalta hyvään arkkitehtuuriin, asumiseen ja ympäristöön. Tämä liittyy eettiset kysymykset arkkitehtuurin tehtävään luoda tiloja ihmisten asumiseen ja sosiaaliseen elämään. Tutkimuksessa on osoitettu viime vuosikymmenten arkkitehtuurin etiikan keskustelun kosketuskohtia niin Steinerin kuin ekspressionististen arkkitehtien ajatuksiin. Tämä myös perustelee fenomenologis-hermeneuttisen viitekehyksen käyttöä Steinerin arkkitehtuurin tulkinnassa. Kansainvälisen modernismin varjoon jäänyt ekspressionismi tietyssä mielessä ajankohtaisui, kun modernismin tehokkuutta ja rationalisointia alettiin kritisoida erityisesti postmodernismin myötä. Niin Steinerin kuin 1900-luvun alun arkkitehtien arkkitehtuurin etiikkaa koskevat käsitykset ovat siten kiinnostavia myös nykyhetken kannalta.

Fenomenologis-hermeneuttisen arkkitehtuurin etiikan myötä keskusteluun palannut spirituaaliteetti on osaltaan motivoinut tutkimusta. Tähän keskusteluun kuuluvat myös ympäristöstä huolehtiminen, oikeudenmukaisuus, ihmisten tunteiden ja ihmisten tiloille antamien merkitysten huomioonottaminen. Taustalla vaikuttavan Martin Heideggerin kosmosajattelun rinnastaminen Rudolf Steinerin ajatteluun osoittaa – ehkä yllättävästikin – yhteneväisyyksiä käsityksissä ihmisen ja maailman suhteesta. Näiden molempien esittämä ihmisen ja maailman kiinteä vuorovaikutus korostaa ihmisen vastaanottavaisuutta maailman ja luonnon suhteen. Steiner korostaa henkisen maailman kuulemista ja siihen pyrkimistä, mutta hänen asenteensa vaikuttaa myös siihen, miten suhtaudutaan luontoon. Ihmisen ei pidä vain hallita ja muokata luontoa, vaan tuntea yhteys luontoon ja antaa sen vaikuttaa itseän. Ajatukset juontavat Goethen ja varhaisromantiikkaan, jossa mieli/henki ja aine/luonto hahmotettiin saman todellisuuden eri puolina. Romantiikassa luonto hahmotettiin dynaamisena kokonaisuutena, jossa ihmiset asuvat ja johon he osallistuvat, eikä objekti (luonto) ole erillinen subjektista. Minä ja maailma, ihmismieli ja luonto muodostavat ykseyden. Steinerin maailmankuva oli monistinen ja rakentui pitkälti Goethen luonnonfilosofian pohjalta. Juuri Goethen luontokäsityksen pohjalta on mahdollista päästä myös kestävään ympäristöetiikkaan, kuten Dalia Nassar esittää. Aatehistorian kautta ymmärrys arkkitehtuurin etiikasta alkaa käsittää laajempia yhteyksiä ihmisen ja luonnon (maailmankaikkeuden) välillä. Nykyisten arkkitehtuurietikkojen tekstien poeettisuus selittyy siten osin myös varhaisromantiikasta periytyviltä vaateilla tieteen ja taiteen, etiikan ja poetiikan yhdistymisestä.

Oletus henkisyystä ja yliaistisesta maailmasta, mikä on kuulunut ihmiskunnan historiaan lähes itsestään selvästi 1900-luvulle asti, tulee esiin fenomenologis-hermeneuttisessa arkkitehtuurin etiikassa. Se osaltaan tukee tutkimuksen käsitystä siitä, että esoteria eri

muodoissaan on osa länsimaisen kulttuurin kehitystä, ja sen hahmottaminen omaksi erityiseksi tutkimuskohteekseen ei ole välttämättä mielekästä. Esoterian irrottaminen esimerkiksi vakiintuneiden uskontojen maailmankuvasta ja -käsityksestä vaikuttaa myös osin keinotekoiselta, olkoonkin että esoterian piirissä on monia ilmiöitä, jotka eivät kuulu vakiintuneiden uskontojen piiriin. Kuitenkin useimpiin vakiintuneisiin uskontoihin kuuluu eksoteerisen puolen lisäksi myös esoteerisia elementtejä.

Tutkimuksen perusteella voidaan vastata alussa esitettyihin tutkimuskysymyksiin ensimmäisen ja toisen Goetheanumin taustalla olevasta etiikasta, toiseksi niiden suhteesta ekspressionistiseen arkkitehtuuriin ja sen ilmentämään etiikkaan sekä kolmanneksi niiden asettumisesta osaksi länsimaisten esoteeristen liikkeiden historiaa.

Etiikka Goetheanumien taustalla

Keskeisintä on ollut selvittää Goetheanumien taustalla olevaa etiikkaa ja sitä, miten Rudolf Steinerin määrittelemä etiikka näkyi rakennusten suunnittelussa ja miten hänen intentionsa ja etiikkansa on ymmärretty myöhemmin. Goetheanumien taustalla vaikutti Steinerin käsitys eettisestä individualismista ja siihen sisältyvä käsite moraalista mielikuvituksesta, mikä on taiteen kannalta keskeinen. Sitä ihminen tarvitsee ideoidensa toteuttamiseen. Steinerin mukaan ihminen luo mielikuvituksen avulla käsitteistään konkreettisia mielikuvia. Tätä hän piti myös vapaan ihmisen toiminnan lähteenä. Hänen mielestään vain ihmiset, joilla on moraalista mielikuvitusta, ovat eettisesti luovia. Mielikuvien toteuttaminen taas edellytti, että moraalinen, toiminnallinen mielikuvitus puuttui havaintoihin. Ihminen ei luonut havainnoja, vaan muodosti uudestaan jo olemassa olevat havainnot ja antoi niille uuden muodon.

Steinerin taidekäsitys yhdistyi etiikkaan, koska juuri taiteessa hänen etiikkansa ytimessä olevat vapaat teot voivat toteutua. Steiner hahmotti ihmisen tietoisuuden (Erkenntnis), taiteessa ilmenevän henkisen ja eettisen tahtomisen kokonaisuudeksi, joka oli välittömästi henkisen maailman yhteydessä. Hän näki vapaan tahdon jokaisen ihmisen potentiaalisena mahdollisuutena. Ihminen voi itse valita arvonsa ja omien toimiensa eettisen perustan. Steinerin mukaan toiminnan päämäärät syntyvät oman luovuuden toteuttamisesta ja moraalisista, läpinäkyvistä intuitioista. Ne eivät perustu välttämättömyyteen tai hämäriin vaikuttamiin. Goetheanumien suunnittelussa Steiner toteutti tätä eettistä individualismia. Steinerin etiikka perustui hänen filosofiseen pääteokseensa Vapauden filosofia, jonka hän kirjoitti 1890-luvulla, ennen teosofista ja antroposofista toimintaansa. Hän piti siinä esitettyä tietoteoriaa ja eettistä individualismia koko toimintansa ja myös antroposofian pohjana.

Tutkimuksessa on tuotu esiin mielikuvituksen keskeinen merkitys niin nykyisessä arkkitehtuurin etiikassa kuin Steinerin ja ekspressionistisen arkkitehtien ajattelussa. Steiner käsitti taiteellisen mielikuvituksen ja yliaistisen havainnoinnin olevan lähellä toisiaan, ja moraalinen mielikuvitus taas mahdollisti eettisen luovuuden. Eettisessä toiminnassa oli Steinerin mukaan keskeistä rakkaus kohteeseen, jota toiminnallaan tahtoi toteuttaa. Aito kiinnostus edellytti myötätuntoa ja rakkautta asiaa kohtaan. Péres-Goméz toteaa, että mielikuvituksen perimmäinen funktio on eettinen, myötätunto ja rakkaus ovat mahdottomia ilman sitä. Näin myös nykykeskustelu liittää etiikan ja mielikuvituksen yhteen. Niin Steinerin kuin ekspressionistisen arkkitehtien rakennukset ja visiot ilmentävät luovuutta ja mielikuvitusta, ja ne vahvistavat niiden representoimaa etiikkaa.

Goetheanumien ilmaiseman etiikan arviointi hyötyy kielianalogiasta, jota Karsten Harries pitää keskeisenä arkkitehtuurin merkitysten selvittämisessä. Myös Steiner käytti kielianalogiaa kuvatessaan Goetheanumien representoimia merkityksiä. Kielianalogiaan kuuluu

oletus rakennuksen representaatiokyvystä. Arkkitehtuurin etiikan termein Goetheanumit denotoivat ja representoivat rakennusta antroposofisen liikkeen keskuspaikkana ja teatteri/näyttämörakennuksena. Niiden konnotaatiot ja merkitykset liittyvät henkisen maailman-kuvan ilmentämiseen ja niihin liittyvään metaforiseen puheeseen. Dornachin rakennukset viestivät antroposofista maailmankatsomusta, kun taas orgaanisten muotojen voi tulkita viestivän vuorovaikutteista luontokäsitystä, joka käsittää sekä ulkoisen luonnon, luonnonlait, ihmiset ja jumalat ja jossa suunnittelija luo kuin luonto. Siten näissä rakennuksissa toteutuu Harriesin esittämä ajatus siitä, että rakennuksen ”tyyli” kommunikoi tiettyä ymmärtämisen tai näkemisen tapaa. Tässä ”tyyli” ymmärretään kielenä, joka luottaa tiettyyn koodiin ja kommunikoi tiettyä tapaa olla maailmassa, tiettyä eetosta. Harriesin mukaan juuri konnotaatioilla rakennus kommunikoi ideologista näkemystä, erityistä eetosta.

Arkkitehtuuria voidaan pitää erityisenä eettisen tutkimuksen muotona, koska sen käytäntöön sisältyy käsitys ihmisestä ja ihmiselle hyvästä rakentamisesta. Tähän kuuluvat myös etiikan käsitteet hyvästä ja oikeasta sekä niiden suhteesta. Suunnittelijoiden eettiset intentiot rakentuvat rakennuksiin ja ovat niistä myös tulkittavissa. Steinerin suunnittelemien ensimmäisen ja toisen Goetheanumin kohdalla eettiset intentiot olivat ilmi lausuttuja, samaten tietoisuus siitä, että kyse oli vasta ensimmäisistä askeleista uudenlaisten rakennusten toteuttamisessa. Eli niissä tutkittiin keinoja rakentaa ihmistä puhuttelevia uudenlaisia muotoja. Steiner uskoi, että myöhemmin nämä rakentamista ohjaavat intentiot voitaisiin toteuttaa paremmin.

Vaikka Steiner ei puhunut tai kirjoittanut suoraan arkkitehtuurin etiikasta, hän kuitenkin ilmaisi eettisiä intentioitaan selvästi. Tutkimuksessa on tuotu esiin Steinerin käsitys siitä, että sielun todellinen harmonia voitiin kokea vain siellä, missä ympäristön muodot, hahmot ja värit heijastivat sielun arvokkaimpia ajatuksia, tunteita ja impulsseja. Hän toi esiin Goetheanumin rauhoittavan vaikutuksen, ja uskoi rakennuksen voivan kasvattaa ihmistä irti henkilökohtaisesta ja antaisi jopa voimaa löytää uusia tehtäviä maailmassa. Hänen mukaansa hyvässä rakennuksessa ihmiset eivät olisi epäoikeudenmukaisia toisiaan kohtaan, ja he voisivat oppia elämään sopusoinnussa kanssaihmistensä kanssa. Muotojen rauha ja harmonia ulottuisivat ihmisyydämiin ja rakennus tarjoaisi ihmiselle levon. Ihmiset voisivat oppia rakennusmuodoista rakkautta. Arkkitehtuurin avulla ihmiset oppisivat ymmärtämään taidetta sydämellä ei järjellä. Hänen mielestään rakennusmuotojen salaperäisyys kutsuisi esiin ihmisen parhaita voimia. Keskeistä hänen ajattelussaan oli, että taiteen muodot, soinnut ja värit olivat henkisen ilmentymää aistimaailmassa.

Steinerin intentiona oli luoda oman aikansa ihmisiä puhuttelevia muotoja, ja Goetheanumeja suunnitellessaan hän myös pyrki luomaan kotipaikan henkistä etsiville ihmisille. Sen voi ymmärtää pyrkimykseksi tulkita omalle ajalle validia elämäntapaa, mitä Harries pitää arkkitehtuurin keskeisenä tehtävänä. Harriesin mukaan tähän kuuluu myös yhteisen eetoksen ja ihmisen maailmassa olemisen tavan artikulointi, mikä voi johtaa autenttiseen asumiseen ja myös autenttiseen yhteisölliseen elämään. Rudolf Steinerin ihmis- ja maailmankuvassa oli keskeistä se, että ihminen saavuttaisi kokemuksen yliaistisesta maailmasta. Hän suunnitteli rakennustensa muodot niin, että ne johdattaisivat ihmisiä havaitsemaan yliaistista maailmaa. Rakennusten tehtävä oli ikään kuin havahduttaa ihmiset havaitsemaan heitä ympäröivä henkinen. Rakennusajatukset toteutuivat ensimmäisessä Goetheanumissa pitkälti Steinerin tarkoittamalla tavalla. Erityisesti ensimmäisen Goetheanumin kokonaistaideteosluonne toteutti myös mytopoeettista funktiota, jota Karsten Harries pitää tärkeänä. Jotta ihminen voi tuntea olevansa kotona maailmassa on rakennuksen hyvä ilmaista myös

henkisempiä asioita. Hänen kaipaamansa myytit voivat liittyä jumalaan, jumaliin, mutta myös esimerkiksi jaettuihin hyveisiin.

Steiner uskoi taiteen ja arkkitehtuurin ihmistä ja yhteiskuntaa muuttavaan ja uudistavaan voimaan. Hän myös ajatteli, että hänen rakennushankkeitaan seuraisi suuri määrä vastaavin periaattein toteutettuja rakennuksia. Tämä lisäisi ihmisten hyvinvointia, ja elävä suhde henkiseen maailmaan tulisi luontevaksi osaksi elämää. Tässä mielessä Goetheanumit toteuttivat Harriesin esittämää eettistä tehtävää säilyttää palanen utopiaa, joka muistuttaa tai herättää ajatuksia toisesta ja paremmasta maailmasta. Parempi maailma voi olla tulevaisuudessa toteutuva yhteiskunnallisesti parempi maailma. Steinerilla tähän liittyi myös yhteyden löytäminen henkiseen maailmaan. Hänen käsityksensä mukana tuo henkinen maailma on määrätyn harjoituksin jokaisen koettavissa.

Rakennustensa muodoilla hän halusi ohjata ihmisiä henkisen maailman kokemiseen ja toisaalta itsetuntemukseen, mitkä kuuluivat yhteen. Itsetuntemusta hän piti ihmiskunnan kannalta keskeisenä. Hänen mukaansa oppiessaan tuntemaan maailmaa ja sen arvoituksia ihminen oppisi tuntemaan myös itsensä. Péres-Gomézin ajatus arkkitehtuurin poeettisesta ja kriittisestä kyvystä osoittaa ihmiskunnalle merkittäviä kysymyksiä saa yhden vastineen Goetheanumeissa. Kun Péres-Goméz kirjoittaa arkkitehtuurin kyvystä paljastaa arvoituksia jokapäiväisten tapahtumien ja objektien takaa, ollaan lähellä Steinerin ajatuksia. Samaten Péres-Gomézin käsitys rakennuksen poetiikasta, joka voi sekä horjuttaa että olla produktiivinen, voidaan tunnistaa Steinerin teksteistä. Steiner tavoitteli materialistisen maailmankuvan horjuttamista rakennuksensa taiteellisilla muodoilla, ja uskoi näiden muotojen johdattavan ihmisiä kohti fyysisen maailman verhon takana olevaan henkistä.

Steiner ja hänen seuraajansa painottivat sitä, että rakennus tulee kokea, intellektuaalinen tarkastelu ja analysoiva katsominen eivät riitä. Rakennusmuotojen tulee antaa vaikuttaa, tila tulee kokea ja elää. Orgaanisten muotojen oletettiin helpottavan tätä eleyksi tulemistä. Myös nykyisessä arkkitehtuurin etiikan keskustelussa torjutaan älyllisyyden ja ajattelun merkitystä arkkitehtonisessa kokemuksessa. Sen sijaan painotetaan kokemuksen kehollisuutta. Antroposofisen ihmiskuvan mukaan fyysisen ihmisen läpäisevät sielu ja henki, ja ne ovat läsnä ihmisen kokiessa ja aistiessa ympäristöään. Taide saattoi syntyä vain aistimaailmassa, ja Steinerin mukaan arkkitehtuurin ja sen muotojen ymmärtäminen edellytti sitä, että ihminen tuntee oman kehonsa muodot. Hänen mukaansa rakennuksen muotoja kokiessaan ihminen eläisi henkisesti muodoissa ja väreissä, eli minän rajat olivat läpäiseviä. Hänen maailmankuvassaan ihmisen todellisuus muodostuu aistittavista ja yliaistista asioista, ja myös arkkitehtuurin kokeminen on sekä aistillista että yliaistillista.

Ympäristö vaikuttaa ihmiseen ja muodonanto oli sen vuoksi Steinerin mielestä keskeisen tärkeää: hyvät muodot rakennuksissa, huonekaluissa ja esineissä vaikuttaisivat psyykkisesti järjestävästi, sosiaalisesti harmonisoivasti ja hygieenisterapeuttisesti. Useimmat ekspressionistiset arkkitehdit uskoivat myös rakennusten psykologiseen vaikutukseen: yksinkertaisimmillaan niin, että hyvin rakennetussa kaupungissa ihmisistä tulisi parempia. Taiteen nähtiin ylipäättään kasvattavan ihmistä ja näkyvimpänä kasvattajana pidettiin juuri arkkitehtuuria.

Mitä Steinerin eettisille intentioille on tapahtunut myöhemmin?

Steinerin eettisten intentioiden toteutumista hänen kuolemansa jälkeen tutkittiin Goetheanumin suuren salin uudistusvaiheiden kautta. Vielä Steinerin eläessä kohdattiin eettisiksi mielletäviä ongelmia käytännön rakentamisessa. Esimerkiksi ensimmäisen Goetheanumin räystäiden muotoilu muutti voimakkaasti alkuperäistä ajatusta, eli käytännön

tarpeiden vuoksi arkkitehtoninen intentio muuttui. Steiner pohti myös pitkään ensimmäisen Goetheanumin tuhoutumisen jälkeen palovakuutusrahojen käyttöä. Hänen mielestään vapaaehtoisin lahjoituksin rakennettuun kohteeseen syntyi moraalinen substanssi, jota palovakuutusrahoilla ei voitu saada, sillä rahat olisivat osin peräisin myös rakennushankkeeseen hyvinkin kriittisesti suhtautuvilta ihmisiltä. Hän kuvasikin, että ensimmäinen Goetheanum oli rakennettu ilolla ja toiseen rakentui traaginen sävy.

Tilanne tuli vaikeammaksi eettisten intentioiden kannalta Rudolf Steinerin kuoleman jälkeen. Toisen Goetheanumin rakentaminen oli kesken, ja nyt rakennustyön johtaja oli poissa. 1920-luvun rakennustyöt saatiin tehtyä sopuisasti, mutta 1950-luvulla suuren salin rakentamisessa keskustelu kiivistä. Salia ei aiemmin ollut viimeistelty, ja nyt oli tarkoitus rakentaa 1920-luvun rakennukseen sali. Saliuudistuksesta käydyin keskustelun keskeinen, eettiseksi tulkittava vastakkainasettelu koski taiteilijan luomisen vapautta ja Steinerin ohjeiden noudattamista. Steinerin ohjeita painottivat enemmän vanhemmat, jo ensimmäisen Goetheanumin rakentamiseen osallistuneet. Johtokunta taas vetosi Steinerin eettiseen individualismiin ja sen avulla taiteilijan vapautteen sekä moraaliseen mielikuvitukseen. Vapautta rajasi työn lähtökohta: sisätilan rakentaminen muuten valmiiseen ja voimakkaasti muotoiltuun rakennukseen.

Nuoremmat arkkitehdit keskittyivät tilallisiin ja muihin arkkitehtonisiin kysymyksiin. He pitivät tärkeänä asian tutkimista ja orgaanisen arkkitehtuurin perusteiden pohtimista. Niihin kuuluivat tilojen läpäisy ja näyttämön ja katsomon yhteys. Ensimmäisen Goetheanumin kahden toisensa leikkaavan ympyrän leikkauskohdassa syntyi kuin itsestään ns. kaksoistila. Toisen Goetheanumin puolisuunnikkaan muotoisen katsomon ja nelikulmaisen näyttämön kaksoistila syntyi proseniumin tuomisella katsomon puoleiseen tilaan. Kuitenkin kaikki keskustelun osallistuneet lähtivät siitä, että näyttämöaukkoa kehystää pilari/pylväsratkaisu ja arkkitraavi. Tämä järjestely erottaa jo lähtökohtaisesti tiloja toisistaan. Modernismiin ja aikakauden avantgardistiin teatteriratkaisuihin kuulunut tilojen liukuminen toisiinsa tai erillisestä näyttämörakennelmasta luopuminen eivät näissä keskusteluissa tulleet esiin, vaan pysyttiin kahdessa erillisessä tilassa, joiden liittyminen toisiinsa oli keskeinen. Tämän, selvästi arkkitehtonisen keskustelun eettiset painotukset nousevat kaksoistilan spirituaalisista merkityksistä: Ne representoivat ihmisen alempaa ja korkeampaa minää tai fyysistä arki- maailmaa ja korkeampaa hengenmaailmaa.

Keskustelu osoittaa, että rakennusten muodot ja ratkaisut olivat osallisille tärkeitä. Siinä tulee esiin myös osallisten tuntema suuri vastuu ratkaisuista. He jakoivat käsityksen, että valitut ja toteutetut muodot salissa vaikuttaisivat jatkossa tilassa oleskeleviin. Käsitteltyjen tekstien perusteella voi päätellä, että osallistuneet toimivat vilpittömästi käsitykseensä uskoen. Tekstit myös paljastavat, miten yhteisestä maailmankatsomuksesta huolimatta tulkinnot sen tavoitteiden toteuttamisesta yksityiskohdissa vaihtelevat voimakkaasti. Toki vilpittömiinkin motiiveihin voi kätkeytyä pyrkimys tukea omaa ajatusta tai ehdotusta vetoamalla auktoriteettiin.

1990-luvulla ryhdyttiin korjaamaan osin ongelmalliseksi koettua 1950-luvun ratkaisua. Keskustelussa vedottiin Steineriin, mutta hänen lausumistaan saattoi saada tukea hyvinkin vastakkaisille käsityksille. Myös henkiseen maailmaan vedottiin, mutta keskustelu käy hankalaksi, jos henkisten asioiden tulkinnassa päädytään erilaisiin kantoihin. Toteutuksessa päädyttiin tuomaan saliin ensimmäisen Goetheanumin muotoja, kuten nk. planeettapylväät ja kattomaalaukset, uudistetussa muodossa. Ratkaisua sekä puolustettiin että arvosteltiin vetoamalla Steineriin. Arvostelijat kaipaivat uusia, betonirakennukseen sopi-

via muotoja ja pitivät virheenä vanhojen muotojen toistamista. He eivät nähneet ratkaisun myöskään toteuttaneen orgaanisen rakentamisen periaatteita. Myös eettisen individualismin ja moraalisen mielikuvituksen toteutumista ratkaisussa epäiltiin ja nähtiin, että valitun ratkaisun myötä menetettiin mahdollisuus kehittää antroposofista arkkitehtuuria. Ratkaisun puolustajat taas nostivat planeettapylväsaiheen ja kattomaalausten sisällön merkitykset erittäin suureksi ja sellaiseksi, että niitä voi toistaa pitkään merkitysten katoamatta. Keskustelu salin uudistuksesta on jatkunut 2010-luvulle.

Steinerin esittämä etiikan ja taiteen yhteys tukee yksilön toiminnan vapautta ja eettistä mielikuvitusta. Toisaalta ensimmäisen Goetheanumin kohdalla hän piti tärkeänä, että muut taiteilijat toteuttaisivat hänen ajatuksensa, eivätkä omia päämääriään, eli hän piti itseään tuon kohteen taiteilijana. Ohjeiden ja suunnitelmien puuttuessa ei sama voinut toteutua toisessa Goetheanumissa. Erityisesti rakennuksen sisätilojen maalaus-, ja veisto-ornamenttikassa vapaa muodonanto on mahdollista, ja ratkaisuja rajaavat päättäjien/rakennuttajien tavoitteet. Suuressa salissa on 1990-luvulla toisaalta palattu vanhaan, mutta samalla luotu erittäin massiivinen ja illusorinen sisustus, mikä tulkitsee antroposofisen arkkitehtuuriin periaatteita uudella tavalla.

Ihmiskunnan edustaja -veistokselle suunniteltu keskeinen paikka ensimmäisessä Goetheanumissa osoittaa sen merkitystä Rudolf Steinerille. Salin veistettyjen muotojen liike johdatti tämän veistoksen luo ja se oli kohde, johon kaikkien kävijöiden katseet olisivat suuntautuneet. Se olisi myös sijainnut kaiken tapahtumisen ja toiminnan keskellä, jatkuvana muistutuksena ihmisen tilanteesta ja tehtävästä tavoitella tasapainoa eri suuntiin vaikuttavien voimien keskellä. Sen sijoittaminen ikään kuin näyttelyesineeksi hiljentymistä ja kunioitusta vaativaan tilaan muuttaa katsojan kokemuksen siitä. Keskelle elämää ja toimintaa suunnitellun teoksen merkitys on muuttunut enemmän menneisyyteen kuuluvaksi ja historiasta kertovaksi museoesineeksi.

Goetheanumit ja ekspressionistinen arkkitehtuuri

Tutkimuksessa painotetaan ekspressionistisen arkkitehtuurin eetosta, vahvaa uskoa tulevaisuuteen ja sen mahdollisuuksiin, vanhasta luopumista ja uuden maailman rakentamista. Samalla ekspressionismi nähdään osana sosiaalireformistisia ja elämäntavan reformiliikkeitä. Näihin liittyi myös antroposofinen liike. Tutkimuksessa on osoitettu miten ekspressionististen arkkitehtien ja Rudolf Steinerin usko arkkitehtuurin yhteiskuntaa muuttavaan voimaan oli luonteeltaan eettistä eli alussa todettu arkkitehtuurin poliittinen ja julkinen funktio on eettinen. Erityisesti ensimmäistä maailmansotaa seuranneina vuosina arkkitehteilla ja myös Steinerilla oli selvästi poliittisia, useimmiten sosialistisia tavoitteita. Hän jakoi myös ekspressionistien kritiikin materialistista ja positivistista maailmankuvaa kohtaan. Goetheanumit voidaan nähdä sellaisina "uuden maailman" rakennuksina, joita myös ekspressionistiset arkkitehdit visioivat. Steiner on tutkimuksessa asetettu osaksi aikansa arkkitehtuurikeskustelua ja ekspressionististen arkkitehtien joukkoon, vaikka näiden väliset suorat yhteydet jäivät vähäisiksi. Se että Goetheanumit rakennettiin, antoi eettisille, sosiaalireformistille ja utopistisille ajatuksille, materiaalsen muodon.

Ekspressionististen arkkitehtien intentiona oli arkkitehtuurin avulla parantaa yhteiskuntaa, lisätä sosiaalista oikeudenmukaisuutta ja ymmärtää osana hyvinvointia myös henkiset tarpeet. Poeettisten muotojen ja spirituaalisten visioiden avulla viitotettiin tietä tuleviin mahdollisuuksiin. Heidän arkkitehtuuriajatteluaan voidaan lukea myös maailmankatsomuksen ja eetoksen kommunikointina. Steinerin sodan aikana esittämät tulkinnat Goetheanumin

salin muodoista rauhaa, harmoniaa ja rehellisyyttä edistävinä tai kansojen yhteenkuuluvaisuutta osoittavina ovat hyvin suoraa eettistä puhetta. Ekspressionismin taiteilijoiden ja arkkitehtien tekstit ilmaisevat usein vastaavia ajatuksia. Yhteisiä olivat myös eettisesti sävyttyneet käsitykset ihmiskunnan ykseydestä sekä myötätunnon kokemisesta koko ihmiskuntaa kohtaan. Eettisenä voidaan pitää myös mielikuvituksen merkityksen korostamista, sen avulla luotiin arkkitehtuuria, yhdistettiin taiteita ja osoitettiin maailmankaikkeuden, luonnon ja ihmisen yhteenkuuluvaisuutta.

Goetheanumin ympärille rakennetut asuinrakennukset ja yhteisö rinnastuvat 1900-luvun alun yhteisöllisen elämän kehittämispyrkimyksiin, niin vaihtoehtoyhteisöihin kuin puutarhakaupunkiaatteen periaatteisiin. Steiner kannusti rakennuttajia yhtenäiseen, ajanmukaiseen ja uutta luovaan rakennustyyliin, missä kuuluu kaikuja arkkitehtuurin tehtävästä tulkita ajalle validia elämäntapaa. Yhteisön keskusrakennus vahvisti yksilön kuulumista yhteisöön ja osallistuminen siinä järjestettyihin toimintoihin takasi myös yhteisön henkisen, ei vain materialistisen luonteen. Eettinen oli myös Steinerin päämäärä saattaa elämä ja taide sopusointuun niin, että taiteen eliittiluonteen sijaan taide olisi mukana ihmisten arjessa. Hänen mielestään taiteen ja taiteellisen merkitys oli myös sosiaalinen: jokaisessa ihmisessä olevan luovan potentiaalin esiin saaminen muuttaisi yhteiskuntaa myös sosiaalisesti.

Ekspressionististen arkkitehtien suunnitelmista suurin osa jäi toteuttamatta, osa oli myös selvästi vain suunniteltakin tulevaisuuteen suuntautuviksi visioiksi, utopioiksi, joilla kuitenkin, kuten useimmiten utopioilla, on myös rakentava merkitys. Tutkimuksessa utopia nähdään Ernst Blochiin tukeutuen tulevaisuutta rakentavana, ja ekspressionismi sekä taiteen että yhteiskunnan arvot haastavana ilmiönä. Bloch arvosti myös ekspressionististen arkkitehtien mielikuvituksen ja sen voiman käyttöä. Bloch luki heidän plastisten muotojensa ja visionääristen kuvastonsa ilmaisevan utopista kaipausta, joka samalla sitoutui radikaaliin sosiaaliseen uudistukseen. Steinerin rakennuksilleen asettamia eettisiä tavoitteita voi pitää utopistisina, utopia-luonne paljastuu kuitenkin kenties vasta 1950-luvun salikeskusteluissa. Mutta myös niiden rakentava ja innostava luonne on nähtävissä monien näitä periaatteita edelleen toteuttamaan pyrkivien arkkitehtien ja rakennuttajien työssä.

Historia on pitkälti voittajien historiaa, sivuun jääneet unohtuvat. 1900-luvun alussa, ennen toisen maailmansodan hävitystä – eettistä ja materiaalista – ja diktatuurien hirmutekoja, eurooppalaista kulttuuria sävytti tulevaisuuden usko ja keskustelua eräänlainen vilpittön viattomuus, joka tekee aikakauden tekstien lukemisen ikään kuin kurkistukseksi aivan toiseen, nykyisestä poikkeavaan maailmaan. Tutkimuksessa on myös haluttu tuoda selvästi esiin näistä teksteistä välittyvä aikakauden arkkitehtien ja Steinerin tulevaisuuden usko.

Ekspressionistisen arkkitehtuurin painottaminen tutkimuksessa myös historiallistaa Steinerin toimintaa eli osoittaa, miten kiinteästi hän eli oman aikansa kulttuurissa ja yhteiskunnassa ja miten tiiviisti hänen arkkitehtuurinsa kuului omaan aikaansa. Koska antroposofista arkkitehtuuria on sata vuotta toteutettu Steinerin periaatteista lähtien niin, että aina uudet arkkitehtipolvet perehtyvät Steinerin teksteihin ja rakennuksiin, ja tavalla tai toisella lähtevät niistä liikkeelle, leimaa antroposofista arkkitehtuuria eräänlainen epähistoriallisuus tai ajattomuus.

Goetheanumit osana länsimaisten esoteeristen liikkeiden historiaa

Vaikka tutkimusotteeni nojautuu Wouter Hanegraaffin käsitykseen siitä, ettei esoterian ja länsimaisten kulttuurin valtavirran välille tule vetää tiukkoja rajoja, eikä esoteriaa ja okkultia tule hahmottaa muusta erillisiksi tutkimuskohteiksi, on ns. esoteerisilla liikkeillä myös

selvästi omaa historiaa ja kulttuuria. Tutkimuksessa selvitetään niin 1700-luvun vapaamuurareiden kuin viime vuosisadan vaihteen teosofien arkkitehtuurinäkemys. Nopeasti arvioituna näyttää siltä, että em. liikkeet ovat omaksuneet kulloinkin vallalla olevia rakennustapoja ja tyylejä rakennuksiinsa. Tarkemmin tarkasteltuna esoteria on vaikuttanut muodoille ja tiloille annettuihin merkityksiin, erityispiirteisiin ja yksityiskohtiin.

Goetheanumien osalta tutkimuksessa esitetään, miten Steiner ensimmäisessä tilasuunnitelmassaan käytti pitkään esoteeriseen perinteeseen kuuluvia Jaakin ja Booas pylväitä – ja miten myöhemmissä tiloissa niitä ei enää ole, vaan keskeiseksi nousivat Steinerin vapaaseen luomistyöhön perustuneet nk. planeettapylväät. Niissä oli keskeistä Goethen luonnontieteellisestä ajattelusta omaksuttu metamorfoosi, mikä näkyi muodonmuutoksena kapiteelista toiseen. Kapiteelien muodot liukuivat ylläoleviin arkkitraaveihin ja osaksi niiden ilmentämää liikettä.

Esoteeriset liikkeet osallistuivat modernin maailman muotoiluun 1800–1900 -lukujen vaihteesta lähtien. ”Uudistuva ihminen ja yhteiskunta” -ajatus on kannustanut esoteerisia toimijoita. He käyttivät aikansa moderneja keinoja; lehtiä, esitelmää, tilaisuuksia ja kirjallisuutta julkaistiin avoimesti suurelle yleisölle. Tuon ajan esoteerikot olivat myös yhteistyöhakuisia tieteen suuntaan, erityisesti psykologiaan ja filosofiaan, mutta myös luonnon- ja yhteiskuntatieteisiin. Esoterian modernius näkyi kuitenkin parhaiten taiteessa. Sen vaikutuksia abstraktiin taiteeseen ja sen syntyyn on tutkittu jo pitkään. Tutkimuskiinnostuksen kasvun myötä myös erot eri liikkeiden välillä hahmottuvat tulevaisuudessa varmasti entistä selvemmin. Teosofisen liikkeen piirissä toimi suuri joukko taiteilijoita ja arkkitehteja ja taiteen kirjo oli paljon suurempi kuin antroposofiassa, jossa Steinerin vaikutus ja ohjeet pysyivät keskeisinä. Tutkimuksessa on tuotu esiin tunnetun teosofin, arkkitehti K.L.M. Lauweriksin ja Steinerin toimien ajallinen samanaikaisuus ja suunnitteluotteiden erilaisuus. Samantapaisesta maailmankuvasta huolimatta arkkitehtoniset ratkaisut ja ideat olivat varsin erilaisia. Lauweriks keskittyi geometrysten suunnittelujärjestelmien kehittämiseen, kun taas Steiner painotti suunnittelun orgaanisuutta.

Etiikka temppelissä ja teatterissa

Tutkimuksessa esitetyt temppelivisiot ovat useimmiten jo lähtökohdiltaan eettisinä. Ne ilmaisivat henkisen kaipausta ja hahmotuivat myös tiedon paikkoina. Temppeleitä ja myöhemmin katedraaleja hahmotettiin myös yhteiskunnallisen muutoksen välineinä, ja rakentamista pidettiin elämän ja yhteiskunnan reformoinnin välineen. Temppelet ja katedraalit kuvastivat unelmia paremmasta maailmasta mutta myös älyn ja hengen yhdistämistä. Temppelein voitiin ajatella tuovan moraalisen läsnäolon ympäristöönsä, ja sen avulla yritettiin todellistaa pyhä ideaali materialistisessa maailmassa. Henkisyteen ja myytteihin tukeuduttiin, koska puhtaan järjen koettiin osoittaneen kyvyttömyytensä löytää tosia päämääriä. Steinerin toiminta todellisti näitä ajatuksia, ja Goetheanumit kantoivat itsessään eettisiä merkityksiä. Useimpien muiden temppeli- ja katedraaliajatukset 1900-luvun alussa lähtivät poissaolevan – mutta tulossa olevan – jumalan kaipaudesta, kun taas Steiner esitti tarkkoja kuvauksia henkimaailmasta ja tien löytämisestä henkiseen maailmaan. Hänen intentionaan oli luoda rakennus, jossa ihmisen itsetuntemus kasvaa ja hän voi saada yhteyden maailmankaikkeuden henkisiin voimiin. Tätä hänen käsityksensä mukaan tuki ensimmäisen Goetheanumin pohjakaava sekä seinien muotoilu niin, että liike suuntautui kohti näyttämöä, korkeampaa minää. Ajatuksen rakennuksesta ihmisen kasvattajana voi tulkita eettiseksi, samaten tarkoituksen luoda kotipaikka, sielun koti, kodittomille henkeä etsiville.

Tutkimuksessa esitetty tulkinta teatterista taidemuotona painottaa Harriesia seuraten teatterin eettisyyttä. Sitä vahvistaa myös ajatus, että viime vuosisadan vaihteessa teatterirakennuksiin saatettiin sijoittaa aiemmin lähinnä kirkkoon kuuluneita merkityksiä. Ensimmäinen Goetheanum rakennettiin ensi sijassa Steinerin mysteerinäytelmien esittämistä varten. Siinä temppeli- ja teatteriteema sulautuvat toisiinsa. Vastaavia rakennuksia visioitiin myös muualle Eurooppaan. Goetheanumin tekee merkittäväksi se, että se rakennettiin. Myös 1900-luvun alkupuolen teatteriudistuspyrkimyksiin kuului eettisiä ajatuksia, kuten teatterin eliittiluonteesta luopuminen ja teatterin tuominen laajemmille kansalaispiireille. Teatterirakennuksissa se näkyi haluna luopua barokin aikana syntyneestä kurkistusluukkunäyttämöstä, joka siirsi näyttämön tapahtumat ikään kuin toiseen todellisuuteen. Uudistajien tavoitteena oli vetää katsojat mukaan tapahtumiseen, mikä johti arkkitehtuurissa pyrkimykseen vähentää katsomon ja näyttämön eroa. Tämä ei toteutunut Goetheanumeissa, vaikka ensimmäisen Goetheanumin pohjakaavan myötä syntyneen ns. kaksoistilan voi nähdä ilmauksena tästä pyrkimyksestä. Katsomon ja näyttämön yhteyttä tosin lisäsi kattomaalausten, veistosmuotoilun ja pylväiden tuominen myös näyttämölle. Goetheanumin kattomaalausten eetos perustui hengen ja henkisyyden arvoihin, siinä mielessä ne osaltaan haastoivat materialistisen taiteen ja yhteiskunnan arvoja.

Ensimmäinen Goetheanum rakennettiin mysteerinäytelmien, eurytmia-esitysten ja puhetilaisuuksien paikaksi, mutta kuitenkin kuva-aiheineen se lähenee temppelien ja kirkkojen merkityksiä. Steiner halusi torjua tämän kaltaisten merkitysten etsimisen ja painotti yksilön kokemusta ilman merkitysten tulkintaa. Hän ikään kuin tarjosi mahdollisuuden ihmisen itsetuntemukseen ja hengenmaailman lähestymiseen, mutta ei halunnut kuitenkaan liian pakottavasti ohjata tiettyyn suuntaan. Lasi-ikkunoiden kuva-aiheet ovat outoja ja kuitenkin yksinkertaisesti esitettyjä, silti niiden tarkastelu ilman selityksiä olisi ollut hankalaa. Aiheet eivät luultavasti hahmotu ilman ymmärrystä niiden edustamasta maailmankatsomuksesta. Värit ovat helpommin lähestyttäviä. Niin maalausten kuin lasi-ikkunoiden kohdalla on luonteva ajatus, että ne ovat toimineet erilaisten meditaatioiden välikappaleena. Kenties tämä rakennus palveli juuri meditatiivisia tarkoituksia samalla kun se representoi antroposofista maailmankuvaa.

Tutkimuksen laajempaan tutkimuskysymyksenä on ollut pyrkimys ymmärtää Goetheanum-rakennuksia ja niihin liittyviä merkityksiä. Keskeisimpänä asiana on ollut etiikka ja Steinerin eettiset intentiot ja tavoitteet. Ne kietoutuvat tiiviisti Steinerin käyttämiin orgaanisiin muotoihin ja niiden perusteleminen Goethen metamorfoosi-käsitteen avulla. Ajatus romantiikasta edelleen jatkuvana aatevirtauksena sitoo tutkimuksen eri osat ja käsitellyt ajatukset ja henkilöt yhteen. Modernia maailmaa on rakennettu erilaisista tavoitteista lähtien. Tehokkuuden ja teknologian rinnalla on jatkuvasti ollut ihmisen hyvinvointia, yhteisöllisyyttä ja henkisyyttä tukevia tavoitteita.

Lähde- ja kirjallisuusluettelo

Arkistolähteet:

Archiv am Goetheanum. Allgemeine Antroposophische Gesellschaft.

Administration des Goetheanum Baues.

Bau, Bauten und Liegenschaften; 1951–56 Architekten;

A.07.001.012

Kirjeenvaihtoa johtokunnan ja arkkitehtien välillä

A.07.001.013

Gessner, Wolfgang, Bericht über die Besprechung der Entwurfsverfasser vom 8. März 1953 in Dornach.

Liste der Architekten, Maler und Plastiker, die die Modellunterlagen erhalten haben, 1954.

Johtokunnan kutsukirje 28.2. 1955 12.3. pidettävään kokoukseen.

Wilfried Boosin kertomus arkkitehtitapaamisesta syksyllä 1955 (päiv.4/1956)

A.07.001.014

Schiller, Paul Eugen, insinööri, Bericht zur Frage der Akustik im grossen Saal des Goetheanum.

Kirjeenvaihtoa

A.07.001.015

Kirjeenvaihtoa

Beck ym. johtokunnalle 10.2.1956.

Kayserin kokouspöytäkirja (21–22.1.1956) 31.1.1956

A.07.001.016

Kirjeenvaihtoa

Unterlagen für die architektonische Ausgestaltung des grossen Saales in Goetheanum (1952)..

Das zahlenmässige Ergebnis den von den Architekten ausgesprochenen Ordnung ist: Bei Zusammenfassung den ersten 3 Ränge. 1954.

Erich Zimmer 4.8.1955 kirje johtokunnalle ja kirje Schöpferille.

Aus Mitteilungen für die Mitglieder der Deutschen Sektion der Theosophischen Gesellschaft (Steiner 1911)

W:n lainaus 9.4.1956.

Kokouksen osallistujalista 12.3.1955

Kunstsammlung am Goetheanum: salimallikilpailuun 1950-luvulla jätetyt ehdotukset (pienoismallit).

Painamattomat lähteet

Lukkarinen, Ville, käsikirjoitus, Symboli vs. allegoria.

Lehdet

Suluissa viitteissä käytetyt lyhenneykset.

Das Goetheanum (G)

Was in der Anthroposophischen Gesellschaft vorgeht (sog. Nachrichtenblatt) (N)

Stil. Goetheanistisches Bilden und Bauen

Mensch und Baukunst, eine Korrespondenz (MuB)

Info 3

Digitaaliset lähteet ja aineistot

Forschungsstelle Anthroposophie im 20. Jahrhundert. Biographien Dokumentation:

<www.kulturimpuls.org>

Aisenpreis, Berenike: *Ernst Aisenpreis*,

<<http://biographien.kulturimpuls.org/detail.php?id=19>> (1.3.2020)

Baravalle, Erika: *Albert von Baravalle*,

<<http://biographien.kulturimpuls.org/detail.php?id=33>> (4.8.2021)

Baravalle, Erika: *Carl Kemper*,

<<http://biographien.kulturimpuls.org/detail.php?id=169>> (4.8.2021)

Biemond, Rembert, *Edith Maryon*,

<<http://biographien.kulturimpuls.org/detail.php?id=448>> (2.1.2020)

Bockemühl, Jochen: *Wachsmuth Günther*,

<<http://biographien.kulturimpuls.org/detail.php?id=741>> (5.1.2019)

Dollfus, Andreas: *Wyssling-Bitterli, Walter*,

<<http://biographien.kulturimpuls.org/detail.php?id=797>> (4.8.2021)

Dollfus, Andreas: *Uehli, Ernst*

<<http://biographien.kulturimpuls.org/detail.php?id=723>> (22.8.2020)

Ermel, John C: *Ranzenberger, Hermann*

<<http://biographien.kulturimpuls.org/detail.php?id=543>> (31.5.2020)

Häussler, Heinz-George: *Zimmer, Erich*

<<http://biographien.kulturimpuls.org/detail.php?id=803>> (5.1.2019)

Meyer, Thomas: *Merry, Eleanor*

<<http://biographien.kulturimpuls.org/detail.php?id=463>> (30.10.2020)

Moser, Hermann (Biographise Archiv Notiz) <<http://biographien.kulturimpuls.org/detail.php?id=1346>> (31.5.2020)

Schmid-Curtius, Carl (Biographise Archiv Notiz)

<<http://biographien.kulturimpuls.org/detail.php?id=632>> (1.3.2020)

Streit Jakob, Heid Christiane: *Turgenieff-Bugajeff, Assja*

<<http://biographien.kulturimpuls.org/detail.php?id=722>> (4.11.2020)

- Toepell, Michael, *Kayser, Felix*
 <<https://biographien.kulturimpuls.org/detail.php?id=166>> (1.3.2020)
- Zadow, Mario: *Alexander Strakosch*,
 <<http://biographien.kulturimpuls.org/detail.php?id=682>> (1.3.2020)
- Gesamtverzeichnis 2012/13. Rudolf Steiner Verlag.
 <<http://www.rudolf-steiner.com/wp-content/uploads/Gesamtverzeichnis.pdf>> (17.7.2015)
- Textkritische Ausgabe der Schriften Rudolf Steiners (SKA)
 <ZurKonzeption der SKA (steinerkritischeausgabe.com) > (11.6.2021)
 <Schriften. Kritische Ausgabe | frommann-holzboog. > (24.5.2021)
- Das Phänomen Rudols Steiner, frommann-holzboog Neuerscheinungen 2013/2.
 <http://media.wix.com/ugd/b7aa4c_0ecd1f800f684347bee4bd199de1d19a.pdf. > (17.7.2015)
- Rudolf Steiner Online Archiv*. Sivusto on Brigham Young University, College of the Humanities sivujen osana (Utah, USA). (Utah, USA)
 <<http://anthroposophie.byu.edu/index.html>> (17.7.2015)
- Freie Verwaltung des Nachlasses von Rudolf Steiner, Ole Blente
 <<http://fvn-rs.net/> > (11.6.2021)
- Anthrowiki-sivustolla on GA-haun kautta linkit useimpiin Steinerin teksteihin
 <<https://anthrowiki.at/Hauptseite>> (11.6.2021)
- Goetheanum.
 <<https://de.wikipedia.org/wiki/Goetheanum> > (31.12.2019)
- Tieteen termipankki 23.3.2018: Filosofia: esoteerinen
 <<http://tieteentermipankki.fi/wiki/Filosofia:esoteerinen>>
- Tieteen termipankki 24.5.2021: Uskontotiede: esoteria.
 <<https://tieteentermipankki.fi/wiki/Uskontotiede:esoteria>. >
- Tieteen termipankki 25.03.2019: Filosofia: etiikka.
 <<https://tieteentermipankki.fi/wiki/Filosofia:etiikka>. >
- Tieteen termipankki 25.03.2019: Filosofia: deskriptiivinen etiikka.
 <[https://tieteentermipankki.fi/wiki/Filosofia:deskriptiivinen etiikka](https://tieteentermipankki.fi/wiki/Filosofia:deskriptiivinen_etiikka)>
- Tieteen termipankki 25.03.2019: Filosofia: eetos.
 < <https://tieteentermipankki.fi/wiki/Filosofia:eetos>. >
- Tieteen termipankki 13.06.2020: Nimitys: illokutiivinen akti.
 <[https://www.tieteentermipankki.fi/wiki/Nimitys:illokutiivinen akti](https://www.tieteentermipankki.fi/wiki/Nimitys:illokutiivinen_akti). >
- Tieteen termipankki 25.7.2020: Kirjallisuudentutkimus: mytopoeettinen.
 <<https://tieteentermipankki.fi/wiki/Kirjallisuudentutkimus:mytopoeettinen>. >
- Tieteen termipankki 24.5.2021: Uskontotiede: okkultti.
 <<https://tieteentermipankki.fi/wiki/Uskontotiede:okkultti>.>
- Uskonnot Suomessa on Kirkon tutkimuskeskuksen tietokanta.
 Uskonnot Suomessa – Länsimainen esoteerinen perinne ja new age.
 <<http://www.uskonnot.fi/uskonnot/view.php?religionId=12>. > (4.8.2021)
- Allgemeine Anthroposophische Gesellschaft, Geschichte
 <<http://www.goetheanum.org/121.html?&L=3%22>>(26.7.2015)
- Barker, Clive; Bay, Howard et.al: *Theatre*. Encyclopedia Britannica, inc. 2018.
 <<https://www.britannica.com/art/theater-building/The-influence-of-Appia-and-Craig> > (16.2.2020)
- Bohm, A, 2003. Goethe and the Romantic. In D. Mahoney (Ed.), *The Literature of German Romanticism* (35–60). Boydell & Brewer.
 <<https://www.jstor.org/stable/10.7722/j.ctt81mcf> > (16.2.2020)
- von Bonsdorff, Anna-Maria 2012. Colour Ascetism and Synthetist Colour, Colour Concepts in turn of the 20 th century Finnish and European Art. Unigrafia.
 <<https://helda.helsinki.fi/handle/10138/33523>>
- Cole, Wendell 1963. The theatre projects of Walter Gropius. *Educational Theatre Journal* Vol. 15, No. 4 (Dec., 1963), pp. 311–317. The Johns Hopkins University Press.
 <<https://www.jstor.org/stable/3204848>> (27.7.2021)
- Delancey, Craig, 2004. *Architecture can save the World: Building and environmental Ethics*. The Philosophical Forum, Volume XXXV, No 2, Summer.
 <Architecture Can Save the World: Building and Environmental Ethics - Delancey - 2004 - The Philosophical Forum - Wiley Online Library> (11.6.2021)
- Curl, James Stevens ja Wilson, Susan 2015. Organic Architecture. Oxford University Press Print Publication Date: 2015 Published online: 2015. Current Online Version: 2015.
 <A Dictionary of Architecture and Landscape Architecture (3 ed.) > (30.7.2020)
- Goethe, J. W. 1790. Der Versuch die Metamorphose der Pflanzen zu erklären.
 <Der Versuch die Metamorphose der Pflanzen zu erklären (projekt-gutenberg.org) > (28.4.2021)
- Goethe, J. W. 1772. Von deutscher Baukunst.
 <www.zeno.org/Literatur/M/Goethe,+Johann+Wolfgang/Theoretische+Schriften/Von+deutscher+Baukunst+%5B1772%5D> (28.4.2021)
- Goode, Patrick, ed. Organic Architecture. Oxford University Press. Print Publication Date:2009.Published online:2009. Current Online Version: 2009.
 <The Oxford Companion to Architecture> (30.7.2020)

- Haag Bletter, Rosemarie, 1981. *The Interpretation of the Glass Dream –Expressionist Architecture and the History of the Crystal Metaphor*. Journal of the Society of Architectural Historians, Vol. 40, No. 1 (Mar., 1981), 20–43. Published by: University of California Press on behalf of the Society of Architectural Historians. <https://www.jstor.org/stable/989612?seq=1&cid=pdf-reference#references_tab_contents> (11.7.2020)
- Heller, Reinhold 2014, *Expressionism*, Encyclopaedia of Aesthetics. Oxford University Press 2013. <<https://www.oxfordreference.com/view/10.1093/acref/9780199747108.001.0001/acref-9780199747108-e-284?rskey=LVVX5E&result=1>> (16.10.2018)
- Kokkinen, Nina 2019. *Totuudenetsijät. Vuosisadanvaihteen okkulttuuri ja moderni henkisyys* Akseli Gallen-Kallelan, Pekka Halosen ja Hugo Simbergin taiteessa. Turun yliopiston julkaisuja, sarja-ser. C osa-tom 469. Turku. <<https://www.utupub.fi/handle/10024/147023>> (20.3.2020)
- Kuenzli Katherine M. Architecture, Individualism, and Nation: Henry Van De Velde's 1914 Werkbund Theater Building. *The Art Bulletin*, vol. 94, no. 2, 2012, pp. 251–273. JSTOR, <www.jstor.org/stable/23268314> .
- Lagueux, Maurice, 2004. Ethics versus Aesthetics in Architecture, *The Philosophical Forum*, Volume XXXV, No 2, Summer. <<https://onlinelibrary.wiley.com/doi/10.1111/j.0031-806X.2004.00165.x>> (18.9.2020)
- Levine, Michael P., Miller Kristine and Taylor, William, 2004. Introduction: Ethics and Architecture. *The Philosophical Forum*, Volume XXXV, No 2, Summer. 102–103. <<https://onlinelibrary.wiley.com/doi/10.1111/j.0031-806X.2004.00164.x>> (18.9.2020)
- Lethaby, William, 1892. *Architecture, Mysticism and Myth*. Macmillan & co, New York. Internet Archive. <<https://archive.org/details/cu31924008729349/page/n287/mode/2up>> (15.8.2021)
- Lähde, Ville 2010 (2014), *Ympäristöfilosofia*; <<https://filosofia.fi/fi/ensyklopedia/ymparistofilosofia>> Verkko sivusto Filosofia.fi. (5.9.2021)
- Morris, William 1893. *The Gothic Architecture*. <<http://morriedition.lib.uiowa.edu/gothicarchitecturetext.html>> (24.3.2020)
- Mason, Moya K. 2012. *Kropotkin and his theory of Mutual Aid*. <<http://www.moyak.com/papers/peter-kropotkin.html>> . > (27.1.2018)
- Scheerbart, Paul 1914. *Glasarchitektur*. <[Glasarchitektur \(projekt-gutenberg.org\)](http://glasarchitektur.projekt-gutenberg.org)> (14.8.2021)
- Tuusvuori, Jarkko S. Nietzscheäiset rakenteet. *Taiteentutkija* 2, verkkojulkaisu 2003.
- Woessner, Martin 2003, Ethics, architecture and Heidegger, *City*, 7:1, 23–44, DOI: 10.1080/13604810302226

Painetut lähteet ja kirjallisuus

- Adams, David, 1992. Rudolf Steiner's First Goetheanum as an illustration of Organic Functionalism. *Journal of the Society of Architectural Historians*. 51, 2, (June 1992)
- Adams, David, 2017. The Form-Function Relationship in Architecture and Nature: Organic and Mechanistic Functionalism. Introduction. *Architecture, Sculpture, and Painting of the First Goetheanum*. CW 288. Rudolf Steiner Press, United Kingdom.
- Althaus, Julia, 2011. Rudolf Steiner and the Performing Arts. *Rudolf Steiner. Alchemy of the Everyday*. Ed. Mateo Kries & Julia Althaus & Alexander von Vegesack. Vitra Design Museum. Catalogue. 54–63.
- Andersson Jan-Erik, Budney Jen, 2007. *Fantasia ja arkkitehtuuri*. WILD. Maahenki Oy, Hämeenlinna.
- Antwort des Gemeinderates Dornach in Sachen Wiederaufbau des Goetheanums an das gegnerische Aktionskomitee. 27.11.1924. Sondernummer der Wochenschrift *Das Goetheanum*. 18.12.1924
- Baggini, Julian & Fosl, Peter S., 2012. *Etiikan pikku jättiläinen*. niin & näin, Tampere.
- Banham, Reyner, 1967. *Theory and Design in the First Machine Age*. USA 2.painos.1.painos 1960.
- Baravalle, Albert,
–1934. Architekturbetrachtungen am II Goetheanum. *Allgemeine Anthroposophische Gesellschaft Nachrichten für Mitglieder*. 2/14.11.1934. *Was in der Anthroposophischen Gesellschaft vorgeht*
–1935. Von zweiten Goetheanum, Einige Stimmungen. *Das Goetheanum*. 34/25.8.1935.
–1966. Ks. Kemper 1966.
- Baravalle, Erika, 2008. Die "Gruppe" im Rahmen der Planungen zum zweiten Bau. *Allgemeine Anthroposophische Gesellschaft Nachrichten für Mitglieder*. 46/08. *Was in der Anthroposophischen Gesellschaft vorgeht*.
- Baumann, Zygmunt, 2004. (1.painos 1993). *Postmodern ethics*. Blackwell Publishing, USA.
- Bax, Marty,
–2005. The Building of the Nederlandsche Handel-Maatschappij in Amsterdam by K.P.C. de Bazel. The Conservation and Adaptation of Theosophical Architecture to its Future Utilization by the Amsterdam Municipal Archive. *Masonic and Esoteric Heritage. New Perspectives for Art and Heritage Policies*. Ed. Kroon & al. Den Haag.
–2006. Summary. *Het web der schepping. Theosofie en kunst in Nederland van Lauweriks tot Mondriaan* (The web of creation. Theosophy and art in the Netherlands from Lauweriks to Mondrian), Amsterdam, SUN Publishers 2006.
- Bay, Paul, 1938. *Das Goetheanum* 13.11.1938; Nr. 46.
- Bayes, Kenneth, 1994. *Living Architecture. Rudolf Steiner's ideas in practice*. Anthroposophic Press and Floris Books.
- Behne, Adolf,
–1914 (1995). German Expressionism. Lecture for the Opening of Deutsche Expressionisten. Der Sturm 5, no 17–18 December 1914. *German Expressionism, Documents from the End of Wilhelmine Empire to the Rise of National Socialism*. 1995. Ed. Rose-Carol Washton Long. University of California Press. 60–62.
–1919 (1963). *Glasarchitektur*. (Aus *Wiederkehr der Kunst*, Verlag Kurt Wolff, Leipzig.) *Frühlicht* Hrsg. Ulrich Konrads. Verlag Ullstein GMBH. Frankfurt/M—Berlin. 12–16.

- 1919 (1995). Unknown Architects. *Sozialistische Monatshefte* 1919. *German Expressionism, Documents from the End of Wilhelmine Empire to the Rise of National Socialism*. Ed. Rose-Carol Washton Long. University of California Press.
- 1919 (1995). General Announcement from the periodical *Bauen* 1919. *German Expressionism, Documents from the End of Wilhelmine Empire to the Rise of National Socialism*. 1995. Ed. Rose-Carol Washton Long. University of California Press.
- 1926 (1996). *The Modern Functional Building*. The Getty Research Institute for the History of Art and the Humanities. *Der moderne Zweckbau*, 1926. Drei Masken Verlag. München.
- Benson, Timothy, 2001. Introduction; Fantasy and Functionality: The Fate of Utopia. *Expressionist Utopias, Paradise, Metropolis, Architectural fantasy*. ed. Timothy O. Benson. University of California Press. 1. painos 1993.
- Béresniak, Daniel, 1998. *Symbole der Freimaurer*. Wien: Brandstätter.
- Bergman, Sigurd, 2005. Space and Spirit, Towards a theology of inhabitation. *Architecture, Aesth/ethics&Religion*. IKO, London.
- Berlage, Hendrik Petrus, (1909) 2011. Art and Society. *The Religious Imagination in modern and contemporary Architecture. A Reader*. Hejduk, Renata & Williamson, Jim (ed.). Routledge, New York and London. 55.
- Bessenich, Jerome, 1956. Zum Saalbau. *Was in der Anthroposophischen Gesellschaft vorgeht, Nachrichten für deren Mitglieder*. 5.8.1956; 33 Jhrg. Nr. 32.
- Biesantz, Hagen, 1978. *Das Goetheanum, Der Bau-impuls Rudolf Steiners*. Dornach, Verlag Goetheanum.
- Bloch, Ernst, 1938 (1995). Discussing Expressionism. *Das Wort* 1938. *German Expressionism, Documents from the End of Wilhelmine Empire to the Rise of National Socialism*. Ed. Rose-Carol Washton Long. University of California Press. 323–327.
- Breuer, Gerda, 1987. Einleitung. Biographie (7–11); Gedankengebäude – Kosmomorphe Bausteine zu einer künstlerischen Kultur. (15–31) *Maßsystem und Raumkunst. Das Werk des Architekten Pädagogen und Raumgestalters J. L. M. Lauweriks*. Hrsg. Gerda Breuer. R. Bacht GmbH, Essen. Katalog. Ausstellung 1987–88: Kaiser Wilhelm Museum, Krefeld; Karl Ernst Osthaus Museum, Hagen ja Museum Boymans-van Beuningen, Rotterdam.
- Brüll, Ramon, 2010. Unbequeme Wahrheit für das Goetheanum. *Info* 3. Juli 2010.
- Bushart, Magdalena, 2003. Zukunftskathedralen "Das Religion, ist Architektur". *Bau einer Neuen Welt, Architektonische Visionen des Expressionismus*. Hrsg. Rainer Stamm & Daniel Schreiber. Verlag der Buchandlung Walther König, Köln. 104–121.
- Böhme, Gernot, 2005. Ethics or Aesthetics in Architecture. *Architecture, Aesth/Ethics and Religion*. ed. Sigurd Bergman, IKO-Verlag für Interkulturelle Kommunikation, Frankfurt am Main, London.
- Caicco, Gregory (ed.), 2007. Introduction, *Architecture, Ethics and the Personhood of Place*. University Press of New England, Hanover and London, pain. USA.
- Clason, Louise, 1950 (2011). Recollections of the Years of Painting in the Small Cupola of the First Goetheanum. *The Goetheanum Cupola Motifs of Rudolf Steiner*. Ed. Peter Stebbing. Steinerbooks. Great Barrington MA 1230.
- Clements, Diane, 2005. The English Grand Lodge as a Patron of the Arts: The Comission of Architecture and Art for Freemasons Hall in London. *Masonic and Esoteric Heritage. New Perspectives for Art and Heritage Policies*. Ed. Kroon & al. Den Haag. 36–44.
- Conrads, Ulrich (ed.), 1963. *Frühlicht 1920–1922: Eine Folge für die Verwirklichung des neuen Baugedankens*. Birkhäuser.
- Curl, James Stevens, 1991. *The Art and Architecture of Freemasonry. An Introductory Study*. B.T. Batsford Ltd. London.
- Dottori, Riccardo, 1997. Expressionism and Philosophy. *German Expressionism: Art and Society*, ed. Stephanie Barron & Wolf-Dieter Dube. Rizzoli International Publications. New York.
- Dube, Wolf-Dieter, 1997. Introduction. *German Expressionism: Art and Society*. Stephanie Barron & Wolf-Dieter Dube (ed.). Katalog, Exhibition at Palazzo Grassi, Venice (Sep 1997–Jan 1998). Rizzoli International Publications. New York.
- Durach, Felix, 1935. Transformator. 32/11.8.1935 *Das Goetheanum*.
- Durach, Felix, 1956. Zum Trapetz. *Was in der Anthroposophischen Gesellschaft vorgeht, Nachrichten für deren Mitglieder*. 5.8.1956; 33 Jhrg. Nr. 32
- Düchs, Martin, 2011. *Architektur für ein Gutes Leben. Über Verantwortung, Ethik und Moral des Architekten*. Theoretisches Untersuchungen zur Architektur 5. Waxmann Verlag GmbH Münster.
- Eiff, Wilhelm von, 1925. Die Glasfenster des alten Goetheanums in Dornach. *Das Goetheanum*. 27.9.1925.
- Fant, Åke,
 -1977. *Framtidens byggnad 1913–1923. En jämförande studie mellan Rudolf Steiner arkitektur i Dornach och arkitektgruppen kring Bruno Taut i Berlin åren kring första världskriget*. Akademilitteratur, Stockholm.
 -1978. Rudolf Steiners Bau-impuls in der Modernen Architekturgeschichte. *Das Goetheanum, Der Bau-impuls Rudolf Steiners*. Dornach: Verlag Goetheanum. 91–98.
- Fant, Åke & Klingborg, Arne & Wilkes, A. John, 1969. *Die Holzplastik Rudolf Steiners in Dornach*. Verlag am Goetheanum, Schweiz.
- Fels, Alice, 1939. Die Schreinerei, *Das Goetheanum* 38/17.9.1939.
- Finsterlin, Hermann 1921–22 (1963), Innen-Architektur. *Frühlicht*. Ulrich Conrads, (Hrsg.). Birkhäuser.
- Frampton, Kenneth, 1996. *Modern Architecture: A Critical History*. (Third edition: revised and enlarged). London: Thames & Hudson.
- Frampton, Kenneth & Futagawa, Yukio, 1982. *Modern Architecture 1851–1945*. Rizzoli, New York.
- Frank, Suzanne, 1984. *J. L. M. Lauweriks and the Dutch School of Proportion*. AA Files, No. 7 (September 1984), 61–67.
- Frischknecht, Albert, 2013. Ein der Gruppe des Menschheitsrepräsentanten würdiger Raum? *Anthroposophie Weltweit* Nr. 1–2/2013.

- Fuchs-Belhamri, Elisabeth, 2003. Natur und Technik bei Wenzel Hablik, "...nicht die Natur nachzuahmen, sondern es ihr gleich zu tun..." *Bau einer Neuen Welt, Architektonische Visionen des Expressionismus*. Hrsg. Rainer Stamm & Daniel Schreiber Verlag der Buchhandlung Walther König, Köln. 58–67.
- Funk-Jones, Anna-Christa, 1987. Die Ausstellungsarchitekturen für das "Deutsche Museum für Kunst in Handel und Gewerbe." *Maßsystem und Raumkunst. Das Werk des Architekten Pädagogen und Raumgestalters J. L. M. Lauweriks*. Hrsg. Gerda Breuer. Krefelder Kunstmuseen, R. Bacht GmbH, Essen.
- Fäth, Reinhold Johann, 2005. *Rudolf Steiner Design Spiritueller Funktionalismus*. Rudolf Steiner Studien Band X. Rudolf Steiner Verlag. Dornach.
- Gessner, Wolfgang,
 – 1952. Architektentreffen im Goetheanum. *Was in der Anthroposophischen Gesellschaft vorgeht*. 7.9.1952; Nr. 36.
 – 1957. Zum Ausbau des Goetheanumsaals in Dornach. *Mensch und Baukunst, eine Korrespondenz*, 4. viikko, 6. vuosikerta.
 – 1965. *Das zweite Goetheanum und der Baugedanke*. Beiträge von Felix Durach, Wolfgang Gessner, Hans Wildermann, Erich Zimmer. Verlag freies Geistesleben, Stuttgart.
 Goethe, J. W.
 – (1790) 2000. *Kasvin muodonmuutos*. Suom. Kari Järvinen ja Päivi Suokas. Biodynaaminen yhdistys. Helsinki.
 – (1795) 1980. Palladio Architecture (not published by Goethe). *Goethe on Art*. Ed. John Gage, Scolar Press, UK, 1980.
 – 1982. *Maximen und Reflexionen*. Aufbau-Verlag, Berlin und Weimar.
- Goldstein, Amanda Jo, 2014. Irritable Figures, Herder's Poetic Empiricism. *The Relevance of Romanticism, Essays on German Romantic Philosophy*, Ed. Dalia Nassar. Oxford University Press. USA.
- Gombrich, Ernst. H., 1978. Icones Symbolicae: Philosophies of Symbolism and their Bearing on Art. *Symbolic Images*, Edinburgh: Phaideon Press Limited. Alunperin julk. Icones Symbolicae. The Visual Image in Neo-Platonic Thought." *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 11, 1948.
- Grabes, Herbert, 2008. Introduction. *Ethics in Culture. The Dissemination of Values through Literature and Other Media*, ed. Erll Astrid, Grabes, Herbert, Nünning Ansgar. Spectrum Literaturwissenschaft/Spectrum literature 14. Berlin.
- Gropius, Walter, 1919 (1995). Architecture in a Free Republic, letters, to Dr. Walter Rathenau, February 23, 1919, to Ludwig Meidner February 26, 1919; speech to the membership meeting of the Arbeitsrat, March 22, 1919. *German Expressionism, Documents from the End of Wilhelmine Empire to the Rise of National Socialism*. Ed. Rose-Carol Washton Long. University of California Press. 197–200.
- Gösch, Paul (s.a.), 1986. Nimimerkki Tancred. Die Geistige Grundlage des Schaffens. *Die Briefe der Gläsernen Kette*. Hrsg. Iain Boyd Whyte & Romana Schneider. Ernst&Sohn Verlag, Berlin.
- Haag Bletter, Rosemarie,
 – 1995. Introduction. Expressionistic Architecture. *German Expressionism, Documents from the End of Wilhelmine Empire to the Rise of National Socialism*. Ed. Rose-Carol Washton Long. University of California Press.
 – 1996. Introduction. Adolf Behne, *The Modern Functional Building*, The Getty Research Institute of Art and the Humanities, USA.
- Halfen, Roland (ed.), 2009. *Rudolf Steiner. Die Welt der Kunst*. Ausgewählte Texte. Herausgeben und kommentiert von Roland Halfen. Rudolf Steiner Verlag, Dornach.
- Hanegraaff, Wouter J.,
 – 2001. Beyond the Yates paradigm: the study of Western esotericism between counterculture and new complexity. *Aries: Journal for the Study of Western Esotericism*.
 – 2005a. Forbidden knowledge: Anti-esoteric polemics and Academic Research. *Aries* Vol. 5; no. 2. Koninklijke Brill NV, Leiden, 2005.
 – 2005b. Western Esotericism and the Status of Image. *Masonic and Esoteric Heritage. New Perspectives for Art and Heritage Policies*. Ed. Kroon & al. Den Haag.
- Harries, Karsten, 1998. *The Ethical Function of Architecture*, The Mit Press, Cambridge.
- Hartlaub, G.F., (1917) 1995. Art and New Gnosis. *German Expressionism, Documents from the End of Wilhelmine Empire to the Rise of National Socialism*. Ed. Rose-Carole Washton-Long. University of California Press. *National Socialism*. University of California Press. Alkup. Das Kunstblatt 6, 1917. (Die Kunst und die neue Gnosis). 91–94.
- Hasler Hans,
 – 1994. Von Idee zur Realisierung in Der Grosse Saal im Goetheanum; Berichte und Bilder der Modelle zum bevorstehenden Ausbau. *Stil. Goetheanistisches Bilden und Bauen, Sonderheft Michaeli 1994*.
 – 1998. *Der Grosse Saal im Goetheanum 1996–1998*. Herausgeben von den Administration des Goetheanum-Baues.
 – 2000. Die Decke. *Goetheanum, Die Deckenmalerei im Grossen Saal. Einführung in die Bildmotive Rudolf Steiners*. Hrsg. Thorwald Thiersch. Verlag am Goetheanum.
 – 2005. *Das Goetheanum. Eine Führung durch den Bau, seine Umgebung und seine Geschichte*. Verlag am Goetheanum.
- Heertsch Andreas, 1998. Ulrich Oelssner – Architekt des Saalausbaues. Ein Porträtt von Andreas Heertsch. *Das Goetheanum* Nr. ½ 4.1.1998.
- Heidegger, Martin, (1951) 2000. Bauen Wohnen Denken, 147–164; "... dichterisch wohnet der Mensch..." , 190–208. *Gesamtausgabe 1. Abteilung: Veröffentlichten Schriften 1910–1976, Band 7. Vorträge und Aufsätze*. Vittorio Klosterman. Frankfurt Am Main.
- Heinämaa, Sara & Ruonakoski, Erika, 2011. Johdanto. De Beauvoir, Simone, *Moniselitteisyden etiikka*. Tutkijaliitto, Helsinki. Alkuteos 1947.
- Heisterkamp, Jens, 2010. *Info3*, pääkirjoitus 7–8. 2010.

- Hejduk, Renata & Williamson, Jim (ed.), 2011. Introduction. *The Religious Imagination in modern and contemporary Architecture*. A Reader. Routledge, New York and London.
- Hemleben, Johannes, 1988. *Rudolf Steiner*. WSOY, Helsinki. Alkuteos 1963, Rowolt Taschenbuch Verlag.
- Henderson, Susan R., 1999. J. L. M.. Lauweriks and K.P.C. de Bazel: Architecture and Theosophy. . *The Religious Imagination in modern and contemporary Architecture*. A Reader. Ed. Hejduk, Renata & Williamson, Jim Routledge, New York and London.165-175. Julkaistu alunperin: *Architronic* 8, no.1, 1999.
- Heynen, Hilde, 1999. *Architecture and Modernity. A Critique*. Massachutes Institute of Technology.
- Hirdina, Heinz, 2003. Funktionalismus, *Ästhetische Grundbegriffe*, 7 Bde. Barck, Karlheinz u.a. (Hrsg.). Stuttgart, Weimar , Bd. 2, 588–608.
- Hitsch, Christian, 2008. "Man wird mit Arbeit beginnen müssen", *Allgemeine Anthroposophische Gesellschaft Nachrichten für Mitglieder*. 46/08. Was in der Anthroposophischen Gesellschaft vorgeht.
- Jacob, Margaret, C., 1991. *Living the Enlightenment. Freemasonry as Politics in Eighteenth-Century Europe*. Oxford University Press.
- Johansson, Hanna, 2010. Liikkuvan kuvan materiaalisuus ja haptinen representaatio. *Representaatio. Tiedon kivijalasta tieteidien työkaluksi*. Knuuttila, Lehtonen (toim.). Gaudeamus.
- Jung-Kaiser, Ute (Hrsg.), 2007. Eine Einführung. *Der Wald als romantische Topos*. 5. Interdisziplinäres Symposium der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Frankfurt am Main 2007. Peter Lang, International Academic Publishers.
- Kaffanke, Eva-Maria, 2003. Fidus – Tempel für eine "Deutsche zukunfft". *Bau einer Neuen Welt, Architektonische Visionen des Expressionismus*. Hrsg. Rainer Stamm & Daniel Schreiber. Verlag der Buchandlung Walther Konig, Köln.
- Kemper, Carl, 1966. *Der Bau. Studien zur Architektur und Plastik des Ersten Goetheanum*. Hrsg. Hilde Raske (Albert von Baravalle, Friedrich Häusler, Heinrich Kern und Georg Unger). Verlag Freies Geistesleben.
- Knuuttila Tarja & Lehtonen Aki Petteri, 2010. Johdanto. *Representaatio. Tiedon kivijalasta tieteidien työkaluksi*. Knuuttila & Lehtonen (toim.) Gaudeamus.
- Koerner, Thomas, 1982. *Rudolf Steiners "Mysterientheater"*. Inaugural-Dissertation zur Erlangung des Doktorgrades der Philosophischen Fakultät der Ludwig-Maximilians-Universität zu München.
- Krause-Zimmer, Hella,
–1992. Zum aktuellen Innenausbau des Goetheanum. *Was in der Anthroposophischen Gesellschaft vorgeht* Nr.12, 22.3.1992. 65–66.
–1995. *Herman Ranzemberger, Ein Leben für den Goetheanum-Bauimpuls*. Mit den Korrektur Beispielen Rudolf Steiners. Reihe: Pioniere der Anthroposophie. Verlag am Goetheanum, Schweiz.
- Kroon, Andrea, 2005. The Material Culture of Freemasonry in the Netherlands: History, Destruction, Conservation. *Masonic and Esoteric Heritage. New Perspectives for Art and Heritage Policies*. Ed. Kroon & al. Den Haag.
- Kroon, Andrea & Bax, Marty & Snoek, Jan (ed.), 2005. *Masonic and Esoteric Heritage. New Perspectives for Art and Heritage Policies*. Ed. Kroon & al. Den Haag.
- Kühn, Herbert, (1919) 1995. Expressionism and Socialism, Neue Bletter für Kunst und Dichtung. *German Expressionism, Documents from the End of Wilhelmine Empire to the Rise of National Socialism*. Ed. Rose-Carole Washton-Long. University of California Press.
- Kugler, Jolanthe (Hrsg.), 2011. *Architekturführer Goetheanumhügel. Die Dornacher Anthroposophen-Kolonie*. Verlag Niggli Ag, Sulgen, Zürich.
- Kugler, Walter,
– 2010. *Rudolf Steiner und die Anthroposophie. Eine Einführung in sein Lebenswerk*. DuMont Buchverlag, Köln. 1.painos 1978.
– 2011. "World Spirit, where are you?" – Rudolf Steiner and the Emergence of the Modern Age. *Rudolf Steiner. Alchemy of the Everyday*. Ed. Mateo Kries & Julia Althaus & Alexander von Vegesack. Vitra Design Museum. Catalogue. 24–37.
- Kurtz, Michael, 2013. Rudolf Steiner, Johannes Itten und Josef Matthias Hauer. *Stil. Goetheanistisches Bilden und Bauen* 1/2013.
- Kuusamo, Altti, 1996. *Tyylistä tapaan*. Helsinki.
- Lindenberg, Christoph,
–1997. *Rudolf Steiner. Eine Biographie 1861–1914*. Verlag Freies Geistesleben & Urachhaus GmbH. Stuttgart.
–2010. *Rudolf Steiner. Eine Chronik 1861–1925*. Verlag Freies Geistesleben & Urachhaus GmbH. Stuttgart.1.painos 1988.
- Livesey, Graham, 1998. The van der Leeuw house: Theosophical Connections with Early Modern Architecture. *Architronic* V7n2.
- Luckhardt, Hans, (1920) 1986. Angkor-nimimerkki. 30.3.1920. *Die Briefe der Gläsernen Kette*. Hrsg. Iain Boyd Whyte & Romana Schneider. Ernst&Sohn Verlag.Berlin.
- Luckhardt, Wassili, (s.a.) 1986. Zacken-nimimerkki. *Die Briefe der Gläsernen Kette*. Hrsg. Iain Boyd Whyte & Romana Schneider. Ernst&Sohn Verlag.Berlin
- Lukes, Steven, 2006. *Individualism*. ECPR Press. (4.painos)
- Lukkarinen, Ville,
–1989. *Classicism and history. Anachronistic Architectural thinking in Finland at the turn of the century*. Suomen muinaismuistoyhdistyksen aikakauskirja 93. Helsinki.
–1998. "Saatteeksi", *Taide ja Okkultismi*, Taidehistoriallisia tutkimuksia 18. Toim. Ville Lukkarinen. Helsinki. Taidehistorian seura.
–1998. Ja pellavanuora oli hänen kädessänsä mittaruoko...Arkkitehtuuri ja universumin salaisuudet. *Taide ja Okkultismi*, Taidehistoriallisia tutkimuksia 18. Toim. Ville Lukkarinen. Taidehistorian seura.

- 2017. Akseli Gallen-Kallela tuohilipillä alkuperäisyyttä ammentamassa. *Fragmentti, muisto, maisema. Ville Lulkarisen kirjoituksia taiteesta ja arkkitehtuurista*. Toim. Elina Räsänen, Anna Ripatti, Jukka Cadogan, Linda Leskinen. Taidehistoriallisia tutkimuksia 48. Taidehistorian seura.
- Löwy, Michael & Sayre, Robert, 2001. *Romanticism Against the Tide of Modernity*. Duke University Press. Durham London.
- Mackeys Revised, *Encyclopedia of Freemasonry I-III*, Albert G. Mackeyn vuonna 1845 julkaiseman teoksen pohjalta uudistanut H.L. Haywood, 9. painos. Richmond: Publishing and Masonic supply company inc. 1966.
- Matthews, Bruce, 2014. The New Mythology; Romanticism between Religion and Humanism. *The Relevance of Romanticism. Essays on German Romantic Philosophy*. Ed. Dalia Nassar. Oxford University Press. USA.
- Mees-Christeller, Eva, 1996. Ein Drittes Goetheanum. Gedanken zum Saalausbau. *Info3*, 12/1996, 17.
- Mendelsohn, Erich, 1917, 1919 (1995). Letter to Luise Mendelsohn, August 26, 1917, and extract from Arbeitsrat lecture, "The Problem of a New Architecture," 1919. *German Expressionism, Documents from the End of Wilhelmine Empire to the Rise of National Socialism*. Ed. Rose-Carole Washton-Long. University of California Press. 132-134.
- Merry, Eleanor C., 1929. The new Goetheanum How it impresses a Western soul. *Was in der Anthroposophischen Gesellschaft vorgeht* 6/17.2.1929.
- Metken, Günter, 2007. Kann Kunst "geistig" sein? Rudolf Steiners Ästhetik in Theorie und Praxis. *Rudolf Steiner in Kunst und Architektur* 2007, Hrsg. Walter Kugler und Simon Baur. DuMont Buchverlag, Köln. 13-27. Alunperin julk. *Rudolf Steiner. Tafelzeichnungen -Entwürfe -Architektur*. Katalog, Hrsg. Martin Hentschell, Ostfildern 1994.
- Müller, Sebastian, 1987. Die Moderne in der Architektur und J. L. M. Lauweriks. *Maßsystem und Raumkunst. Das Werk des Architekten Pädagogen und Raumgestalters J. L. M. Lauweriks*. Hrsg. Gerda Breuer. Krefelder Kunstmuseen, R. Bacht GmbH, Essen. 69-76.
- März, Roland, 1997. German Romanticism and Expressionist Utopia. *German Expressionism: Art and Society*. Ed. Stephanie Barron & Wolf-Dieter Dube. Rizzoli International Publications. New York.
- Nassar, Dalia, 2014. Romantic Empiricism after the "End of Nature". Contributions to Environmental Philosophy. Introduction. *The Relevance of Romanticism. Essays on German Romantic Philosophy*. Ed. Dalia Nassar. Oxford University Press. USA
- Nemes, Georg, 1951. Mensch und Baukunst. *Das Goetheanum*. 50/16.12.1951
- Ohlenschläger, Sonja, 1999. *Rudolf Steiner. Das architektonische Werk*. Imhof: Michael Imhof Verlag.
- Olbert, Jürgen, 1996. Zum Umgang mit einem Wahrzeichen. *info* 3 7-8/1996, 29-30.
- Passinmäki, Pekka, 2011. *Arkkitehtuurin uusi poetiikka. Fenomenologinen tutkimus teknologian ylittämisen mahdollisuudesta nykyarkkitehtuurissa*. Tampereen teknillinen yliopisto. Arkkitehtuurin laitos. Tampere.
- Pehnt, Wolfgang,
-1998. *Die Architektur des Expressionismus*, Stuttgart: Verlag Gerd Hatje. 3. laajennettu painos. 1. painos 1973.
-2003. Expressionistische Architektur Damals und Heute, Vom "grossen Allgemeingefühl" zur kleinen Sensation. *Bau einer Neuen Welt, Architektonische Visionen des Expressionismus*. Hrsg. Rainer Stamm & Daniel Schreiber. Verlag der Buchhandlung Walther König, Köln. 8-17.
-2007 (1994). Das Ganze wie beseelt. *Rudolf Steiner in Kunst und Architektur*. Hrsg. Walter Kugler und Simon Baur. DuMont Buchverlag, Köln. 313-321. Alunperin julk.: Rudolf Steiner und die anthroposophische Architektur. *Rudolf Steiner. Tafelzeichnungen -Entwürfe -Architektur*. Katalog, Hrsg. Martin Hentschell, Ostfildern 1994.
- Pérez-Gómez, Alberto,
-2008. *Built upon Love. Architectural longing after ethics and aesthetic*. MIT Press, Cambridge, Massachusetts; London England.
-2016. *Attunement. Architectural Meaning after the Crisis of Modern Science*. Massachusetts Institute of Technology. USA.
- Pérez-Gómez, Alberto & Pelletier Louise, 2000. *Architectural Representation and the Perspective Hinge*. Massachusetts Institute of Technology, USA.
- Pfeiffer, Ehrenfried, 1940. Rudolf Steiner als Schöpfer einer neuen Beleuchtungskunst. *Das Goetheanum* JG 19; Nr. 10, 1940.
- Raab, Rex,
-1992. *Felix Kayser - Zur Jahrhundertfeier. Was in der Anthroposophischen Gesellschaft vorgeht*, 29.3.1992 Nr.13.
-1992a. Zum Innenausbau des Goetheanum. Ein Brief zur Aussprache am 4. und 5. März in Dornach. *Was in der Anthroposophischen Gesellschaft vorgeht*, 29.3.1992 Nr.13.
-1992b. Das neue Goetheanum: Was können wir von Rudolf Steiners Aufbaugesinnung lernen? *Was in der Anthroposophischen Gesellschaft vorgeht*, 21.6.1992, Nr. 25.
-1992c. Saalausbau. Zu dem Vorschlag von Joachim Werner. *Was in der Anthroposophischen Gesellschaft vorgeht*, 15.11.1992 Nr. 46.
-1994. Architektonische Dispositionen im Grossen Saal des Goetheanum-Baues 1924-1994, 17-21. Der Grosse Saal im Goetheanum Berichte und Bilder der Modelle zum bevorstehenden Ausbau. *Goetheanistisches Bilden und Bauen, Sonderheft Michaeli* 1994
- Raab Rex, Klingborg Arne & Fant Åke, 1972. *Sprechender Beton. Wie Rudolf Steiner den Stahlbeton verwendet*. Philosophisch-Antroposophischer Verlag am Goetheanum; Dornach, Schweiz.
- Ranzenberger, Hermann, 1949. Rudolf Steiner als Geländegestalter. *Das Goetheanum*, 1 / 2.1.1949, 2 / 9.1.1949.
- Ranzenberger, Hermann, 1956. *Der Ausbau des Goetheanum-Saales Dornach*. Drei Pfeiler-Verlag, Dornach, Schweiz.
- Ree, Pieter van der, 2001. *Organische Architektur. Der Bauimpuls Rudolf Steiners und die organische Architektur im 20. Jahrhundert*. Verlag Freies Geistesleben & Urachhaus GmbH, Stuttgart.

- Ringbom, Sixten, 1973. *The Sounding Cosmos. A study in the Spiritualism of Kandinsky and the Genesis of Abstract Painting*. Acta Academiae Aboensis, Ser A, Vol 38, Nr. 2. Helsinki.
- Rykwert, Joseph, 2011. *The Dark Side of the Bauhaus. The Religious Imagination in modern and contemporary Architecture. A Reader*. Ed. Hejduk, Renata & Williamson, Jim, Routledge, New York and London. 263–268.
- Alunperin julk.: *The Necessity of Artifice*. New York: Rizzoli 1982.
- Salter Chris, 2010. *Entangled, Technology and the transformation of Performance*. The MIT Press.
- Scharoun Hans, (s.a.), 1986. Nimimerkki Hannes. *Die Briefe der Gläsernen Kette*. Hrsg. Iain Boyd Whyte, & Romana Schneider. Ernst & Sohn, Berlin.
- Scheerbart, Paul, 1914 (1963). *Glashausbriefe. Frühlicht* Hrsg. Ulrich Konrads. Verlag Ullstein GMBH. Frankfurt/M - Berlin. 18–23.
- Schirren, Matthias, 2003. Das Ethos des Expressionismus. *Bau einer Neuen Welt, Architektonische Visionen des Expressionismus*. Hrsg. Rainer Stamm & Daniel Schreiber. Verlag der Buchhandlung Walther König, Köln. 36–49.
- Schleicher, Gustav, 1956. Zum Innenausbau des Goetheanums. *Was in der Anthroposophischen Gesellschaft vorgeht*, 12.8.1956, 33 vsk, Nr. 33.
- Schleicher, Hans-Jürgen, 1987. *Architektur als Welterfahrung. Rudolf Steiners organischer Baustil und die Architektur der Waldorfschulen*. Fischer Taschenbuch Verlag. Frankfurt am Main.
- Schreiber, Daniel, 2003. Friedrich Nietzsche und die expressionistische Architektur. "Versuchsstationen neuer Lebensweisen und Nützlichkeiten" *Bau einer Neuen Welt, Architektonische Visionen des Expressionismus*. Hrsg. Rainer Stamm & Daniel Schreiber. Verlag der Buchhandlung Walther König, Köln. 24–35.
- Schweigler, Emil, 1956. Zum Saalausbau. *Was in der Anthroposophischen Gesellschaft vorgeht, Nachrichten für deren Mitglieder*. 5.8.1956; 33 Jhr. Nr. 32.
- Schöne, Ulrich, 1997. Leserbrief, *info* 3/1997.
- Schöpfer, Johannes, 1956. Zum Modell. *Was in der Anthroposophischen Gesellschaft vorgeht, Nachrichten für deren Mitglieder*. 5.8.1956; 33 Jhr. Nr. 32.
- Sembach, Klaus-Jürgen, 1989. *Henry van de Velde*, Lontoo.
- Sharp Dennis, 2007. Rudolf Steiner und der Weg zu einem neuen Architekturstil. *Rudolf Steiner in Kunst und Architektur*. Hrsg. Walter Kugler und Simon Baur. DuMont Buchverlag, Köln. 299–312. Alunperin julk.: Sharp, Dennis 1966, *Modern Architecture and Expressionism*. London.
- Skinner, Quentin, 1988. A reply to my critics. Introduction: For method. On describing and explaining beliefs. On meaning and speech-acts. *Meaning and Context. Quentin Skinner and his Critics*. Tully James, ed. Polity Press. Great Britain.
- Skinner, Quentin, 2006. *Visions of Politics. Vol. 1. Regarding Method*. Cambridge University Press. 1. painos 2002.
- Stamm, Rainer, 2003. Das Taut-Werk. Bruno Tauts inkunabeln utopischer Architektur. *Bau einer Neuen Welt, Architektonische Visionen des Expressionismus*. Hrsg. Rainer Stamm & Daniel Schreiber. Verlag der Buchhandlung Walther König, Köln. 18–23.
- Steiner, Rudolf
 Esitelmät ja tekstit aikajärjestyksessä, julkaisu vuosi suluissa. Esitelmien nimet kursivoitu, ei julkaisujen.
 Koottujen teosten (GA) kustantaja on Rudolf Steiner Verlag ja kustannuspaikka Dornach, Schweiz. Suluissa oleviin esitelmiin ei tekstissä ole suoraa viittausta.
- 1800-luku
 –1884 (1987). *Einleitung, Die Entstehung der Metamorphosenlehre*. Einleitungen zu Goethes naturwissenschaftlichen Schriften. Zugleich eine Grundlegung der Geisteswissenschaft (Anthroposophie). GA 1. (4. painos)
 –1888 (1985). *Goethe als Vater einer neuen Ästhetik*. Kunst und Kunsterkenntnis. GA 271. (3. painos). Alunperin julk. Deutsche Worte, 9. Jg., Heft 4, April 1889.
 –n. 1890–91 (1985). Über das Komische und seinen Zusammenhang mit Kunst und Leben. Kunst und Kunsterkenntnis. GA 271.
 –1892 (1980). *Wahrheit und Wissenschaft, Vorspiel einer "Philosophie der Freiheit"* GA 3. Perustuu väitöskirjaan *Die Grundfrage der Erkenntnistheorie mit besonderer Rücksicht auf Fichte's Wissenschaftslehre*. (1891)
 –1894 (1995). *Die Philosophie der Freiheit, Grundzüge einer modernen Weltanschauung*. GA 4. Vapauden filosofia, 1985 Helsinki: Suomen antroposofien liitto.
 –1895. *Friedrich Nietzsche, Ein Kämpfer gegen seine Zeit*. Alkuperäispainos verkossa: http://www.odysseetheater.org/ftp/anthroposophie/rudolf_steiner/faksimiles/GA005_1895.pdf
 Julk. myös 2000 GA 5.
- 1900
 –1900 (2000). *Die Philosophie Friedrich Nietzsches als Psycho-Pathologisches Problem; Friedrich Nietzsches Persönlichkeit und die Psycho-Pathologie* Wiener klinische Rundschau. GA 5.
 –1900 (2000). *Die Persönlichkeit Friedrich Nietzsches, eine Gedächtnisrede*. Die Kommenden. GA 5.
 –1904 (1977). *Henkisen tiedon tie*, Otava, Helsinki. *Wie erlangt man Erkenntnisse der höheren Welten?* 1993. GA 10.
 –1904–1906 (1991). *Die Tempellegende und die Goldenen Legende* als symbolischer Ausdruck vergangener und zukünftiger Entwicklungsgeheimnisse des Menschen. Aus den Inhalten der Esoterischen Schule. 20 Vorträge 23.5.1904–2.1.1906, Berlin. GA 93. (3. painos).
 –1907 (1993). *Der Kongreß der Föderation Europäischer Sektionen der Theosophischen Gesellschaft*. Ankündigung des Kongresses in der Zeitschrift "Luzifer-Gnosis" Nr. 33. *Bilder okkulten Siegel und Säulen, Der Müncher Kongress Pfingsten 1907 und seine Auswirkungen*. GA 284. (3. painos).
 –1907 (1993). *Der theosophische Kongreß in München*. Bericht in der Zeitschrift "Luzifer-Gnosis" Nr. 34. GA 284.
 –1907 (1993). *Erläuterungen zur Einrichtung und Ausgestaltung des Kongreßsaales Vortrag München*. 21.5.1907. GA 284.
 –1907 (1993). *Symbole und Zeichen als Wirkungen des Chaos*. Vortrag Berlin, 19. 10.1907. GA 284.

- 1907 (1993). *Bilder okkultur Siegel und Säulen*. GA 284.
- 1909 (1985). *Das Wesen der Künste*, esitelmä 28.10.1909. GA 271. Kunst und Kunsterkenntnis. 3.painos 1910-luku
- 1910 (1981). *Antroposofinen hengentiede*. Suomen antroposofinen liitto, Jyväskylä. GA13. *Die Geheimwissenschaft im Umriss* 1989. GA 13.
- 1911(1993). Die Einweihung des Stuttgarter Hauses 15.10.1911. GA 284.
- 1911(1982). *Und der Bau wird Mensch*. 12.12.1911. *Wege zu einem neuen Baustil, "Und der Bau wird Mensch"*. GA 286. Rudolf Steiner -Nachlassverwaltung, Dornach/Schweiz.(3.painos) 1. painos 1926.
- 1911,1913 (1982). *Der Ursprung der Architektur aus dem Seelischen des Menschen und in Zusammenhang mit dem Gang der Menschheitsentwicklung*. 12.12.1911, 5.2.1913. GA 286.
- 1913(1988). *Die Moral im Lichte der Geistesforschung*. Berlin, 3.4.1913. Ergebnisse der Geistesforschung. GA 62.
- 1914 (1985). *Der Dornacher Bau als Wahrzeichen geschichtlichen werdens und künstlerischer Umwandlungsimpulse*. GA 287. (Fünf Vorträge 1914)
- 1914 (2011). The Renewal of the Artistic Principle. 25.10.1914 *The Goetheanum Cupola Motifs of Rudolf Steiner*. Paintings by Gerard Wagner. translated and edited by Peter Stebbing. 2011 Steinerbooks.
- 1914 (1982). *Gesichtspunkte zur baulichen Gestaltung der anthroposophischen Kolonie in Dornach*. 23.1.1914. GA 286.
- 1914 (1982). *Der gemeinsame Ursprung der Dornacher Bauformen und des griechischen Akanthusornamentes*. 7.6.1914. GA 286. Rudolf Steiner -Nachlassverwaltung, Dornach/Schweiz. (3.painos) 1. painos 1926.
- 1914 (1982). *Der Dornacher Bau - ein Haus der Sprache* (Zur Einweihung des Künstlerateliers) 17.6.1914. GA 286.
- 1914 (1982). *Der neue baukünstlerische Gedanke*. 28.6.1914. GA 286.
- 1914 (1982). *Die wahren ästhetischen Formgesetze*. 5.7.1914. GA 286.
- 1914 (1982). *Die schöpferische Welt der Farbe*. 26.7.1914. GA 286.
- 1914 (2003). *Zeiten der Erwartung*. 7.10.1914. Okkultes Lesen und Okkultes Hören. GA 156. (11 Vorträge 1914).
- 1914 (1973). *The Riddles of Philosophy*. GA 18 The Anthroposophic press. New York. *Die Rätsel der Philosophie*, 9. painos 1985. Rudolf Steiner Verlag, Dornach, Schweiz.
- 1914 (1990). *Technik und Kunst* 28.12.1914. Kunst im Lichte der Mysterienweisheit. GA 275. (8 Vorträge 1914-1915)
- 1915 (1990). *Das moralische Erleben der Farben- und Tonwelt* 1.1.1915. GA 275.
- 1915 (1990). *Plastisch-architektonisches Bilden I*. 2. 1.1915. GA 275.
- 1915 (1990). *Plastisch-architektonisches Bilden II*. 4.1.1915. GA 275
- (-1915 (2016). *Ein Dornacher Bau in seiner Gestaltung als Haus für Geisteswissenschaft*. 10.4.1915, Basel. GA 288.)
- 1915 (2000). *Kunst- und Lebensfragen im Lichte der Geisteswissenschaft*. 13 Vorträge 23.5.-8.8.1915 Dornachissa. Lainattu esitelmä 30.5.1915. GA 162. 2.painos.
- (-1916 (2016). *Missverständnisse über die Geistesforschung und den ihr Gewidmeten Bau in Dornach*. Basel.14.1.1916. GA 288.)
- 1916 (2016). *Bauformen als Welt- und Empfindungsgedanken*. 20.9.1916 Dornach. GA 288. 38-49. (Erillisjulkaisu 1934 *Bauformen als Kultur- und Weltempfindungsgedanken*. Philosophisch-anthroposophischer Verlag am Goetheanum, Dornach)
- 1916-1917 (1981). *Kunstgeschichte als Abbild innerer geistiger Impulse*. 13 Vorträge 8.10.1916-29.10.1917, Dornach. GA 292.
- (-1916 (1984). *Die Aufgaben der Geisteswissenschaft und deren Bau in Dornach* 11.1.1916. GA 35.)
- 1918 (1985) a. *Das Sinnlich-Übersinnliche in seiner Verwirklichung durch die Kunst*, München, 1. 15.2. uns 17.2.1918. GA 271. Kunst und Kunsterkenntnis. 3.painos.
- 1918 (1985) b. *Die Quellen der Künstlerischen Phantasie und die Quellen der übersinnlichen Erkenntnis*, München 5. und 6.5.1918. GA 271.
- (-1918 (1985) c. *Das Sinnlich-übersinnliche. Geistige Erkenntnis und künstlerisches Schaffen*, Wien 1.6.1918. GA 271.)
- 1918 (1991). *Der Dornacher Bau* 3.7.1918. Erdensterben und Weltenleben. Anthroposophische Lebensgaben. Bewußtseins-Notwendigkeiten für Gegenwart und Zukunft. GA 181. 3.painos.
- 1919 (1976). *Die Kernpunkte der Sozialen Frage in den Lebensnotwendigkeiten der Gegenwart und Zukunft*. GA 23. (6.painos.)
- 1919 (1991). *3.Vortrag über Volkspädagogik*. 1.6.1919, Stuttgart. Geisteswissenschaftliche Behandlung sozialer und pädagogischer Fragen. GA 192.
- 1919 (1994). *Die Sendung Michaels* 23.11.1919, 12.12.1919. GA 194. (12 Vorträge).
- 1920-luku
- 1920 (2016). *Architektur, Plastik und Malerei des Ersten Goetheanum*. Drei Vorträge, 23.1., 24.1., 25.1. GA 288. 50-87.
- 1920 (2016). *Die Hieroglyphe der Dornacher Baus*. Zwei Vorträge 4-5.4. 1920. Dornach. GA 288. 88-114.
- 1920 (2016). *Das Goetheanum in Dornach*. 12.6. 1920, Stuttgart. GA 288.115-140.
- 1920 (1985). *Der übersinnliche Ursprung des künstlerischen*. 12.9.1920 Dornach. GA 271.
- 1920 (2017). *Der Bau als Umrahmung der Mysterienfestspiele*. 2.10.1920. GA 289. 12-19.
- 1920 (2017). *Die den Baugedanken tragenden künstlerischen Impulse*. 9.10.1920. GA 289. 20-28.
- 1920 (2017). *Der Doppelkuppelraum und seine Innenarchitektur*. 16.10.1920. GA 289. 29-41.
- 1921 (2017). *Der Baugedanke von Dornach*, Haag 28.2.1921. GA 289. 42-57.
- 1921 (1991). *Das Farberlebnis - Die vier Bildfarben; Bildwesen und Glanzwesen der Farben; Farbe und Materie - Malen aus der Farbe*. Drei Vorträge 6-8.5.1921, Dornach. GA 291. Das Wesen der Farben.
- 1921(2017). *Der Baugedanke des Goetheanum*, 29.6. 1921. Bern. GA 289. Der Baugedanke des Goetheanum. Rudolf Steiner Verlag, Dornach. 58-83 (Erillispainos esitelmästä, Verlag am Goetheanum, 1.painos 1932, 2.painos Stuttgart 1958, 3.painos 1986.)

- (–1921 (2017). *Führung durch das Goetheanum* 25.8.1921. GA 289. 84–93.
 (–1921 (2017). *Abschlussvortrag des Sommerkurses*, 27.8.1921. GA 289. 94–102.
 –1921 (1996). *Einleitende Worte zu einem Lichtbildervortrag über den Goetheanum-Bau*. 27.8.1921. Sommerkurs/Summer Art Course Dornach 1921. Kunst und Anthroposophie, Der Goetheanum-Impuls GA 77b.
 –1921 (1996). Fragenbeantwortung 26.8.1921. Schlussworte 27.8.1921. GA 77.
 –1921 (2011). *On the Windows of the First Goetheanum*. 25.8.1921 GA 289/290. Stebbing 2011.
 (–1921 (2017). *Der Baugedanke von Dornach* 7.9.1921, Stuttgart. GA 289.103–125.)
 –1921 (2006). *Stilformen des Organisch-lebendigen. Gestaltung der schaffenden Kräfte der Natur*. 28.12.1921, Dornach GA 289.
 –1921 (2017). *Die Kunst, eine Offenbarung geheimer Naturgesetze*. 30.12.1921. GA 289. 137–147.
 –1921 (1981). *Aussprachen und Fragenbeantwortungen* 8.9.1921. Aufsätze und Berichte aus den Jahren 1920 bis 1924 in Ergänzung zum "Pädagogischen Jugendkurs" von 1922. GA 217a.
 (–1922 (1961). *Das Goetheanum in Dornach und seine Arbeit*, Das Goetheanum 24.9.1922. GA36.
 –1923 (1961). *Das Goetheanum in seinen zehn Jahren*, 1-7. *Das Goetheanum*, 14.1., 21.1., 28.1., 4.2., 18.2., 18.3.1923. Julk. GA 36, Gesammelte Aufsätze aus der Wochenschrift Das Goetheanum. 305–334. (Vuosiluku kirjassa virheellisesti 1924).
 –1923. *Goethe und Goetheanum*. (II 33) Das Goetheanum. 25.3.1923. GA 36, 336–337.
 –1923 (1991). *Die in das 1. Goetheanum hereingebaute moralische Substanz. Ansprache bei der zehnten ordentlichen Generalversammlung des Vereins des Goetheanum. Aufbaugedanken und Gesinnungsbildung*. Gesprochen zur X. Generalversammlung des Vereins des Goetheanum. 17.6.1923. GA 259.
 –1923 (2002). *Der Genius der Sprache. Die Welt des sich offenbarenden strahlenden Scheins*. 1.6.1923, 9.6.1923 Dornach. *Anthroposophie und Kunst; Anthroposophie und Dichtung*. 18.5, 20.5.1923, Kristiania. GA 276. Künstlerische in seiner Weltmission. 4.painos.
 –1923 (1993). *Die Kunst und ihre zukünftige Aufgabe*, Penmaenmawr, 24.8.1923. GA 284. Vorträge über die bildenden Künste und Reproduktionen aus dem künstlerischen Nachlass. 3.painos.
 –1923, 1924 (1982). *Der künftige Baugedanke von Dornach; Zum Wiederaufbau des Goetheanums*. Osat esitelmistä 31.12.1923 ja 1.1.1924. GA 286. Julk. myös GA 36.
 –1924 (1982). *Der Wiederaufbau des Goetheanums*, Aufsatz für die Basler Nachrichten vom 25/26. 10. 1924. GA 286. Julk. myös GA 36.
 –1924 (1982). *Das Zweite Goetheanum*, National-Zeitung Basel, 1.11.1924. GA 286.
 –1924 (2000). *Mein Lebensgang*. GA 28.
 Steiner, Rudolf 1996. *Die Goetheanum-fenster*. Sprache des Lichtes. Entwürfe und Studien. GA K 12.
- Stebbing, Peter (ed.), 2011. *The Goetheanum Cupola Motifs of Rudolf Steiner*. Steinerbooks. Great Barrington MA 1230.
- Steffen, Albert,
 –1923. Das Goetheanum in der Geschichte, *Das Goetheanum* 14.1.1923.
 – Begegnungen mit Rudolf Steiner. *Das Goetheanum*, V 12.7.1925; VI 19.7.1925.
- Strakosch, Alexander, 1928. Wie der Baugedanke zum Goetheanum in München entstand. *Das Goetheanum*, I 38/16.9.1928 ja II 23.9.1928.
- Taylor, Mark C., 2011. Purity. *The Religious Imagination in modern and contemporary Architecture. A Reader*. Ed. Renata Hejduk Renata & Jim Williamson. Routledge, New York and London. 296–321.
- Taylor, William M. & Levine, Michael P., 2011. *Prospects for an Ethics of Architecture*. Routledge, London and New York.
- Taut, Bruno,
 –1914 (2012). The Problem of building an opera house. *Metropolis Berlin*. Ed. Whyte Iain Boyd & Frisby David. 2012. University of California Press. 201–204. Julk. alunperin Das Problem des Opernbaus. *Sozialistische Monatshefte* - 20 (1914). 355 – 357. Verlag der Sozialistischen Monatshefte, Berlin.
 –1918 (1995). Arbeitsrat für Kunst program. *German Expressionism. Documents from the End of Wilhelmine Empire to the Rise of National Socialism*. Ed. Rose-Carol Washton Long. University of California Press.
 –1919 (2009). *Die Stadtkrone; The City Crown* by Bruno Taut. Ulrike Altenmüller & Matthew Mindrup, *Journal of Architectural Education*, 2009, ACSA, 121–134. <https://doi.org/10.1111/j.1531-314X.2009.01035.x>
 –1920 (1986). Mein Weltbild. *Die Briefe der Gläsernen Kette*. Whyte, Iain Boyd & Schneider Romana (ed.). Ernst&Sohn, Berlin. 177–184 (My World Picture. Hejduk, Renata ja Williamson, Jim (ed.) 2011. *The Religious Imagination in modern and contemporary Architecture. A Reader*. Routledge, New York and London.)
 –1919 (2012). On New Theaters. *Metropolis Berlin*. Ed. Whyte Iain Boyd & Frisby David. 512–514. University of California Press. Julkaistu alunperin: Zum neuen Theaterbau. *Das hohe Ufer* 1, no. 8 (August 1919).
- Tournikiotis, Panayotis, 1999. *The Historiography of Modern Architecture*. The MIT press.
- Treitel, Corinna, 2004. *A Science for the Soul, Occultism and the Genesis of the German Modern*. The John Hopkins University Press. Baltimore ja Lontoo.
- Tummers, Nic, 1987. J. L. M.. Lauweriks – Zwischen Jugendstil und Bauhaus. *Maßsystem und Raumkunst. Das Werk des Architekten Pädagogen und Raumgestalters J. L. M.. Lauweriks*. Hrsg. Gerda Breuer. Krefelder Kunstmuseen, R.Bacht GmbH, Essen. 12–14
- Turgenieff, Assja,
 –1937 (1985). Nachwort zur ersten Auflage 1937. *Vorträge über Kunst*. GA 287. Rudolf Steiner Verlag. Dornach/Schweiz. 78–80.
 –1957. *Was ist mit dem Goetheanumbau geschehen? Tatsachen und Symptome*. Herausgeber: Initiativkreis des Baustudienfonds. Im Kommissionsverlag bei R.G.Zbinden & Co., Basel.
 –(s.a.) 2011. Indications of Rudolf Steiner for Engraving the Window Motifs. *The Goetheanum Cupola Motifs of Rudolf Steiner. Paintings by Gerard Wagner*. Stebbing, Peter (ed.) Steinerbooks.

- Turgenieff, Nikolai, 1926. Aus den 12 Jahren Dornacher Leben, *Das Goetheanum*, 16.5.1926, 23.5.1926.
- Uehli, Ernst
- 1923. Erinnerungen an das Goetheanum, *Das Goetheanum*. 28.1.1923, 4.2.1923.
 - 1956. Zum Saalusbau, *Was in der Anthroposophischen Gesellschaft vorgeht, Nachrichten für deren Mitglieder*. 5.8.1956; 33 Jhrg. Nr. 32.
- Waenerberg, Annika,
- 1992. *"Urpflanze und Ornament, Pflanzenmorphologische Anregungen in der Kunsttheorie und Kunst von Goethe bis zum Jugendstil"* Commentationes Humanarum Litterarum 98, 1992.
 - 1982. Sentimentalität der Kräfteallegorie Die Anwendung der Naturmotive im Ornament des Münchner Jugendstils und ihr naturwissenschaftlich und naturphilosophisch bedingter Hintergrund im 19. Jahrhundert. *Taidehistoriallisia tutkimuksia* 6. Toim. Pekka Korvenmaa. Helsinki, 127–183.
- Walden, Herwarth, 1938 (1995). Vulgar Expressionism. Das Wort. *German Expressionism, Documents from the End of Wilhelmine Empire to the Rise of National Socialism*. Ed. Rose-Carol Washton Long. University of California Press. 320–22.
- Washton Long, Rose-Carol (ed.), 1995. Introductions. *German Expressionism. Documents from the End of Wilhelmine Empire to the Rise of National Socialism*. University of California Press.
- Watkin, David, 1977. *Morality and Architecture*. Oxford, Clarendon Press.
- Weinstein, Joan, 1977. Expressionism in War and Revolution. *German Expressionism: Art and Society*, ed. Stephanie Barron & Wolf-Dieter Dube. Rizzoli International Publications. New York.
- Welter, Volker M., 2002. *Biopolis: Patrick Geddes and the City of Life*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts; London, England
- Wendtland, Dino, 2014–2015. Zum Standort der plastischen Gruppe in zweiten Goetheanum. Ein Sichtung der Quellen. *Stil. Goetheanistisches Bilden und Bauen* 4/2014–2015.
- Werner, Uwe (unter Mitwirkung von Christoph Lindenberg), 1999. *Anthroposophen in der Zeit des Nationalsozialismus 1933–1945*. Oldenburg. München.
- Whyte, Iain Boyd
- 1982. *Bruno Taut and the Architecture of Activism*, Cambridge University Press.
 - 2001. The Expressionist Sublime. *Expressionist Utopias: Paradise, Metropolis, Architectural Fantasy*. Ed. Timothy O. Benson. Los Angeles County Museum of Art. University of California Press. 118–137
 - 2003. (ed.) Introduction, *Modernism and the Spirit of the City*, Routledge, London.
 - 2011. The Crystal Chain. *The Religious Imagination in modern and contemporary Architecture. A Reader*. Ed. Hejduk, Renata & Williamson, Jim. Routledge, New York and London. 344–357.
- Whyte, Iain Boyd ja Schneider Romana (Hrsg.), 1986. *Die Briefe der Gläsernen Kette*. Ernst&Sohn, Berlin.
- Vickers, Brian, 2003. Introduction, *Occult and scientific mentalities in the Renaissance*, Cambridge. 1. painos 1982.
- Widmer, Otto, 1996. Aufruf: Goetheanums-Saal soll in jetziger Form bleiben. *Info* 3 10/1996, 41.
- Wilenius, Reijo, 1986. *Steinerin hengentieteen filosofisista perusteista*. Jyväskylän yliopisto, filosofian laitos. Julkaisu 32, 1986.
- Wilson, Colin St John, 2007. *The Other Tradition of Modern Architecture. The Uncompleted Project*. Black Dog Publishing, London. 1. painos 1994.
- Vögele, Wolfgang G. (Hrsg.), 2011. *Der andere Rudolf Steiner. Augenzeugenberichte, Interviews, Karikaturen*. Futurum Verlag.
- Wolf, Peter A., 1994. Erläuterungen zur Folge der zehn Modellentwürfe. *Stil. Goetheanistisches Bilden und Bauen*, Sonderheft Michaeli 1994.
- Wolter, Bettina Martine, 1995. "Die Kunst ist eine Aufführung des kosmischen Dramas" Architekturvision und Bühnenreform 1900–1915. *Okkultismus und Avantgarde 1900–1915 von Munch bis Mondrian*, Katalog der Schirn Kunsthalle, Frankfurt. Hrsg. Veit Loers & Pia Witzman. 654–686.
- Worringer, Wilhelm,
- 1908 (1916). *Abstraktion und Einfühlung*.
 - 1911 (1916). *Formprobleme der Gotik*. München.
- Wyssling, W., 1924. Gedanken über die Architektur des alten und des neuen Goetheanums, *Sondernummer der Wochenschrift Das Goetheanum*, 1.12.1924.
- Yates, Francis, 2002. *The Rosicrucian Enlightenment*, Routledge. 1. painos 1972.
- Zander, Helmut, 2007. *Anthroposophie in Deutschland: Theosophische Weltanschauung und gesellschaftliche Praxis 1884–1945*. Band 1 und 2. Vandenhoeck & Ruprecht, Deutschland.
- Zevi, Bruno, 1997. The Three Periods of Expressionist Architecture. *German Expressionism: Art and Society*, ed. Barron Stephanie ja Dube Wolf-Dieter. Rizzoli International Publications. New York.
- Zimmer, Erich, 1985. *Rudolf Steiner als Architekt von Wohn- und Zweckbauten*. 1. painos 1971. Verlag Freies Geistesleben. Stuttgart.
- Zoon, Cees, 1987. Auf dem Wege zu einer monumentalen "Nieuwe Kunst" – Die Proportionslehre und Einwurfstheorie von J. L. M. Lauweriks. *Maßsystem und Raumkunst. Das Werk des Architekten Pädagogen und Raumgestalters J. L. M. Lauweriks*. Hrsg. Gerda Breuer. 32–53.
- Zumdick, Wolfgang, 2005. *Rudolf Steiner und die Künstler*, Pforte Verlag Dornach.

Kuvalähteet

Kansikuvat:

Ensimmäinen Goetheanum, Staatsarchiv Basel-Stadt, NEG 1804

Toinen Goetheanum, Herbert Holliger, Goetheanum, Schweiz

1. <https://anthrowiki.at/Datei:Goetheanum1_color.jpg> Creative Commons "Namensnennung, Weitergabe unter gleichen Bedingungen"
 3. <https://anthrowiki.at/Datei:Steiner_original.jpg> Creative Commons "Namensnennung, Weitergabe unter gleichen Bedingungen"
 4. <<https://anthrowiki.at/Datei:Goetheanum-kert.jpg>> Wikimedia Commons.
 5. Staatsarchiv Basel-Stadt, BALAIR 3309
 20. Staatsarchiv Basel-Stadt, BSL 1023 1-4-14-16 (Foto Gertrud von Heydebrand- Osthoff)
 22. <<https://anthrowiki.at/Datei:Goetheanum-1914.gif>> Wikimedia Commons
 23. Staatsarchiv Basel-Stadt, BSL 1023 10-1 (Foto Gertrud von Heydebrand-Osthoff)
 - 24, 25, 38. Bildarchiv Foto Marburg
 26. <Datei:Goetheanum1 Grundriss.gif – AnthroWiki> Creative Commons "Namensnennung, Weitergabe unter gleichen Bedingungen"
 27. <Datei:Goetheanum1 Querschnitt.gif – AnthroWiki> Creative Commons "Namensnennung, Weitergabe unter gleichen Bedingungen"
 28. Staatsarchiv Basel-Stadt, BSL 1023 1-4-14-2 (Foto Gertrud von Heydebrand- Osthoff)
 29. Staatsarchiv Basel-Stadt, BSL 1023 1-4-14-7 (Foto Gertrud von Heydebrand-Osthoff)
 30. Staatsarchiv Basel-Stadt, BSL 1023 1-4-14-9 (Foto Gertrud von Heydebrand-Osthoff)
 31. Staatsarchiv Basel-Stadt, BSL 1023 1-4-14-8 (Foto Gertrud von Heydebrand-Osthoff)
 32. Staatsarchiv Basel-Stadt, BSL 1023 1-4-14-1a (Foto Gertrud von Heydebrand- Osthoff)
 33. Staatsarchiv Basel-Stadt, BSL 1023 1-4-14-10 (Foto Gertrud von Heydebrand- Osthoff)
 34. Staatsarchiv Basel-Stadt, BSL 1023 1-4-14-6 (Foto Gertrud von Heydebrand-Osthoff)
 35. Staatsarchiv Basel-Stadt, BSL 1023-1-4-1 (Foto Gertrud von Heydebrand-Osthoff)
 36. Staatsarchiv Basel-Stadt, 1023-1-4-7 (Foto Gertrud von Heydebrand-Osthoff)
 37. Staatsarchiv Basel-Stadt, BSL 1023-1-4-8 (Foto Gertrud von Heydebrand-Osthoff)
 - 39-40. Emil Berger, uwachrome, 1922. <<https://anthrowiki.at/Datei:Goetheanum1-Kuppel.jpg> – AnthroWiki>, 1922, Kunstsammlung Goetheanum. Creative Commons "Namensnennung, Weitergabe unter gleichen Bedingungen"
 - 41-49 : <https://anthrowiki.at/Die_Glasfenster_des_ersten_Goetheanums> Creative Commons "Namensnennung, Weitergabe unter gleichen Bedingungen"
 50. <<https://anthrowiki.at/Datei:Menschheitsrepräsentant.jpg>> Creative Commons "Namensnennung, Weitergabe unter gleichen Bedingungen"
 51. Staatsarchiv Basel-Stadt, BSL 1023 10-5 (Foto Gertrud von Heydebrand-Osthoff)
 - 53-54. Rex Raab, Arne Klingborg, Ake Fant 1972. Sprechender Beton. Wie Rudolf Steiner den Stahlbeton verwendete. Verlag am Goetheanum, Dornach. Creative Commons CC0 1.0 Universal Public Domain Dedication
 55. <[https://anthrowiki.at/Datei:Wandtafelbild - Goetheanum-Motiv \(1924\).jpg](https://anthrowiki.at/Datei:Wandtafelbild - Goetheanum-Motiv (1924).jpg) – AnthroWiki.> Wikimedia Commons
 58. Macarena Kralj, Goetheanum, Schweiz
 59. Staatsarchiv Basel-Stadt BSL_1023_1-3-1 (Foto Gertrud von Heydebrand-Osthoff)
 60. No.291 Rietmann. Archiv Goetheanum
 61. No. 293 Rietmann. Archiv Goetheanum
 76. Archiv Goetheanum A07.001.013
 77. Studio Dessecker. Archiv Goetheanum
 78. Macarena Kralj, Goetheanum, Schweiz
- Marja-Leena Ikkala kuvat 2, 6–19, 21, 52, 56, 57, 62–75, 79, 80 ja takakansi

ERRATA:

Sivulla 183 kuvateksti:

"32 Viides ja neljäs kapiteeli ja arkkitraavi. Viidennessä kapiteelissa (Merkurius) ylemmän ja alemman muodon yhdistelmä alkaa elää; se muistuttaa Aiskhyloksen sauvaa, jota kiertää kaksi käärmettä, ylhäällä on taas pieni pisaramuoto."

Pitää olla "32 Viides ja neljäs kapiteeli ja arkkitraavi. Viidennessä kapiteelissa (Merkurius) ylemmän ja alemman muodon yhdistelmä alkaa elää; se muistuttaa Merkuriuksen sauvaa, jota kiertää kaksi käärmettä, ylhäällä on taas pieni pisaramuoto."